# كلمة افتتاحية

يسرّنا في هيئة تحرير (حقول) الصّادرة عن نادي الرياض الأدبي أن نقدِّم إصدارنا الدوري في عدده الثاني عشر، الذي قمنا فيه بنشر مجموعة من الأبحاث التي تنوّعت بين نقد النقد ونقد الشعر والرواية، رغبة منّاً في تعدُّد وجهات النظر والمقاربات النقدية في الأبحاث المنشورة.

ونحن إذ نقدِّم شُكرنا لجميع من ساهم من الباحثين والمحكمين والمستشارين في صدور هذا العدد، لَنَشكُر كذلك قرّاء حقول؛ الذين تواصلوا مع المجلة وأبدوا ملحوظاتهم التي من شأنها أن تُسّهِم في التطوير ومواكبة ما يستجد في المشهد الأدبي والنقدي المعاصر.

ويسعدنا أن نستقبل مشاركات الباحثين في الحقل الأدبي والنقدي، وملحوظات القراء ومقترحاتهم على البريد الإلكتروني (*hqool@hotmail.com*)، مع ضرورة أن تكون الأبحاث ملتزمة بشروط النشر المرفقة. آملين أن نحقق ما نطمح إليه من كسب ثقة القراء والباحثين في أنحاء الوطن العربي.

***هيئة تحرير دورية حقول***

## ملخص البحث

يقارب البحث آفاق التحول في الخطاب النقدي العربي، وانتقاله من النقد التقليدي إلى الوعي بالبعد الحضاري، مع وقوفه على الأبعاد الإبستمولوجية لهذا التحوُّل، والمعتمد في ذلك على خطاب النَّاقدة "يمنى العيد" في كتابها "القول الشِّعري" كأنموذج للتطبيق، وذلك بمراجعة أدوات الخطاب النقديَّة، والمفاهيم المستخدمة، والإجراءات المنهجيَّة؛ لمعرفة قدرة الخطاب النقدي المعاصر على استيعاب البعد الحضاري في الخطاب الأدبي، ووعيه بنقد البنى الفكريَّة والاجتماعية والأدبية للنصوص الإبداعيَّة، بهدف الكشف عن أسباب التقدم أو التراجع الحضاري على المستوى الفكريّ والنقديّ.

# Abstract

This research approaches the prospects for transformation in Arabic critical discourse, and its movement from traditional criticism to the awareness of cultural and epistemological dimensions.

The discourse of the critic Youmna Al Eid in her book "The Poetic Saying" is the sample of the this application, to review the tools of the critical discourse and the procedures used, to see how the critical discourse realises the cultural dimension, and intellectual, Social and literary structure, to finally reveal the reason behind the Advance or the retreat on the level of criticism and thought.

يعاين هذا البحث آفاق التحول المنشود في الخطاب النقدي العربي، من النقد الأدبي التقليدي إلى الوعي بالبُعد الحضاري، وإبراز أهمية هذا البُعد في تطوّر وعي الناقد الأدبي وتنوّع مرجعياته؛ ومن ثمّة خلق وعي ذاتي مستقل مرتهن بالتحوّلات التاريخية والحضارية، يسهم في اكتشاف أسباب جديدة للإبداع في الخطاب النقدي؛ وذلك بمناقشة القضايا التي تطرحها الذات الفرديّة في خطابها الإبداعي. وتسعى هذه المناقشة إلى خلخلة الفكر الذي يتوصّل إلى المعنى بالاعتماد على إجراءات معيارية وأبويّة معروفة سلفًا، والاعتماد على مفاهيم جديدة تسمح بالتعدديّة الفكريّة لها قدرتها الخاصة على استيعاب تيارات فكريّة نوعيّة.

يناقش البحث بُعدًا مهمًا من الأبعاد الإبستمولوجية في الخطاب النقدي المعاصر، وهو البُعد الحضاري - معتمدًا على خطاب ( يُمنى العيد) النقدي في كتابها "في القول الشعري" كأنموذج للتطبيق- وذلك بمراجعة أدوات الخطاب النقدية، ومفاهيمه المستخدمة وإجراءاته المنهجية؛ لمعرفة قُدرة الخطاب النقدي المعاصر على استيعاب البُعد الحضاري في الخطاب الإبداعي، ووعيه بنقد البِنَى الفكريّة، والاجتماعية، والأدبية للنصوص الإبداعية، بهدف الكشف عن أسباب التقدم أو التراجع الحضاري على المستوى الفكري والنقدي.

يسعى البحث إلى تقصّي إسقاطات الفكر التقليدي على الخطاب النقدي الحديث، واختبار هذه الإسقاطات من خلال مساءلة أفكار الخطاب التي يتوسّل بها للحصول على نتائجه؛ وذلك لإدراك مدى تجاوز إسقاطات الفكر التقليدي على

الوعي داخل الخطاب؛ لأن الاستعمال المغاير للنقد في مجاله الحضاري المُنفتح، يُعد انفلاتًا من قبضة هيمنة النقد التقليدي الذي يرهن أصحابه داخل خطاب إيديولوجي يُمجِّد الأصل، ويساعد أصحابه فقط على النزوع العدمي نحو المحاكاة والامتثال؛ ومن ثمّة يسعى الوعي النقدي الحضاري إلى التأسيس لوعي نقدي جديد مقاوم للوعي التقليدي. فمجال النقد الأدبي واحد من مجالات المعرفة المؤسِّسة للفكر الحضاري؛ لقدرته على اختراق الفكر السائد من خلال إنتاج خطاب نقدي يتيح للقارئ التعرّف على الأبعاد الإبستمولوجية التي تنطوي عليها النصوص والخطابات الإبداعية، لاسيما الأدبية بسبب مكانتها الاجتماعية، أو بسبب مقاومتها للتقاليد السائدة بمفاهيم حضارية تضفي على الخطاب الإبداعي خصوصيةً ما، ويكشف هذا الخطاب النقدي أيضًا عن ما إذا كان هذا الخطاب الإبداعي يُعدّ مُنتجًا حضاريًّا في بيئة ما، أو منتَجًا تقليديًّا، والمعيار الأساس، هو اختبار قدرة الناقد على إبراز الأبعاد الحضارية في خطابه، والانتقال من مرحلة دراسة أسباب التقدّم أو التراجع، إلى البحث في كيفية التقدم الحضاري، ويتم ذلك على مرحلتين أساسيتين:

**المرحلة الأولى**: يكشف فيها الناقد عن أسباب التقدّم أو التخلّف الحضاري التي يهتم بها الخطاب الإبداعي؛ وذلك لإبراز قيمة هذه الأبعاد الحضارية التي يطرحها المُبدع في إضفاء الخصوصية الإبستمولوجيّة على النص الإبداعي.

**المرحلة الثانية**: البحث في كيفيّة التقدّم الحضاري من خلال دراسة النصوص المقاومة للتخلّف أو التراجع؛ أي بحث وسائل التقدّم أو التراجع الحضاري التي

تطرحها النصوص الإبداعيّة، والإجابة عن تساؤلات حول جدوى هذه الوسائل في عملية التقدّم أو التراجع، وهذا فرق جوهري بين البُعد الحضاري في الخطاب الإبداعي - حيث يتوقف المبدع أمام الأسباب؛ أسباب التقدّم أو التراجع- والبُعد الحضاري في الخطاب النقدي، الذي يكشف عن هذه الأسباب، ثم البحث في كيفيّة تجاوز أسباب التخلّف، بتقديم مقترحات ورؤى فكريّة تساعد العقل على تجاوز إشكاليّاته مع الحضارة.

وتركّز الدراسة على الإجابة عن سؤال محوري يثير عددًا من التساؤلات:

كيف يمكننا الكشف عن الفكر الحضاري المقاوِم للفكر التقليدي في الخطاب النقدي العربي؟ وكيف يعمل هذا الفكر؟، ويثير هذا السؤال عددًا من التساؤلات يمكن صياغتها على النحو التالي:

• هل يَحولُ الفكر التقليدي - نتيجة انسداد أفقه المعرفي - دون ظهور الفكر الحضاري في الخطابات الإبداعية ؟

• ما طبيعة العلاقة بين ظواهر المجتمع الحضاري، وقضايا النص الإبداعي؟!

• ما طبيعة العلاقة بين المعارف الحضارية في الخطاب النقدي، والرؤى التي يطرحها النص الإبداعي؟.

• هل يُعدّ اعتماد (يُمنى العيد) على مفاهيم تقليديّة مثل مفهوم: القول الشعري بدلاً من الخطاب الشعري، ارتدادًا معرفيًّا نحو مرحلة التقليد والجمود دون وعي منها، على اعتبار أن فكرة القول تعود لمرحلة الشفاهية، والنص لمرحلة الكتابة؟ أم أن القول

عندها يشمل طرائق التعبير المختلفة سواء أكانت منطوقة أم مكتوبة؟!

إن الوعي بالبُعد الحضاري هو وعي الذات بقضاياها الراهنة، وإدراكها بأنه تعيش في عالم متغيّر، ووعيها بكيفية حضور هذا العالم المتغيّر في الخطاب الإبداعي، وأخيرًا وعيها بقدرتها على إحداث التأثير الإيجابي في الكون بفعلها الخطابي، الذي يهدف إلى تفكيك البنى الإيديولوجية بلغة جديدة؛ لأنه من غير المقبول الدخول إلى عالم الحداثة بمفاهيم تقليديّة، وإلا سوف يقع الخطاب النقدي في مأزق الأصوليّة النقديّة؛ أي الفكر الذي يتناول قضايا حديثة بمفاهيم قديمة تمجّد القديم في مقابل كل جديد.

ينقسم البحث إلى ثلاثة محاور يمكن أن تُسهم في إلقاء الضوء على الأفكار الأساسية للبحث.

المحور الأول: *الثنائيات المعرفية للنقد الحضاري في خطاب ( يُمنى العيد) النقدي.*

المحور الثاني: *شعريّة النص وسؤال المرجعيّة: الوعي بآفاق التحوّل في الخطاب النقدي.*

المحور الثالث: *تطوّر الوعي بالشعرية في الخطاب النقدي المعاصر من المنهج إلى المنهجية.*

## المحور الأول

## الثنائيات المعرفية للبُعد الحضاري في الخطاب النقدي

ما نوع الأفكار التي ناقشها خطاب ( يُمنى العيد) النقدي؟. هل طَرَحَ إشكاليّات ذات صبغة حضارية جديدة تناولتها النصوص الشعريّة، ونوقِشَتْ هذه الإشكاليّات بفكر نقديٍّ يعي البُعد الحضاري في طرح النصوص للمشكلات؟. أم أن أفكار العمل ارتكزت على ما يمكن استكشافه بالانفتاح على مجالات معرفيّة أخرى يمكن أن تُعيد فهمنا للنصوص وفق آليّات معرفيّة مغايرة؟!.

ما أهميّة قوانين النقد في قراءة الأعمال الأدبيّة؟ وما جدواها في الكشف عن خصوصيّات الأعمال الإبداعيّة؟. ويثير هذا السؤال بدوره عددًا من التساؤلات الفرعيّة تكشف عن توجهاتنا الفكرية لدراسة هذا الموضوع: كيف يستطيع النقد أن يقدّم لنا فكرًا حضاريًّا مختلفًا بناءً على التجربة الإبداعيّة؟. كيف يمكننا تفسير المعنى داخل النص من خلال دراسة التحوّلات الإبستمولوجيّة المرتبطة بالتحوّلات الحضاريّة؟.

لا شكّ أن قضايا الشعريّة باتت تشغل الفكر النقدي العربي المعاصر، والظرف الراهن يجعلنا أكثر اهتمامًا بالبحث في قوانين الشعرية في الخطاب النقدي، وضرورة مراجعتها في سياق نقدي يكشف عن تطوّر إجراءاتها النقديّة في فهم الخطاب الإبداعي. لقد كانت الشعريّة سببًا في إحداث نقلة نوعيّة في

دراسة النصوص الإبداعيّة في النقد العالمي المعاصر، فمن دراسة علاقة الشعر بالمجتمع والتاريخ والدين والاقتصاد ( ماذا يمكن أن أعرف؟) إلى مساءلة القوانين التي تحكم العمل الإبداعي، وتاريخ تطوّرها ( ماذا أفعل بالمعرفة؟). وفي هذا السياق أتوجّه بالأسئلة نفسها إلى فحص منهج تحليل الخطاب الشعري عبر القضايا والأسئلة التي يثيرها الفكر النقدي المعاصر.

يُثير البحثُ عددًا من الأسئلة حول دور القوانين وجدوى الإستراتيجيّات التي تُؤطِّر منطلقات الخطاب النقدي المعرفيّة في دراسته للنصوص الشعريّة قياسًا على الوضع النقدي العالمي، ويتطلّع لمراجعة الاستشرافات المعرفيّة الراهنة في النقد العربي الحديث والمعاصر، والبحث في شروط إنتاج الخطاب النقدي حول الشعر في النقد العربي المعاصر. وإذا كانت دراسة قوانين النقد/ شعرية الخطاب النقدي سوف تؤدي دورًا مهمًا في الكشف عن منطلقات الناقد العربي الحديث وتوجهاته الحضاريّة؛ فإن خطة فهمنا وإستراتيجيّة تحليلنا لهذه القوانين سوف تُقدّم مقترحات يمكن أن تسهم في تطوّرها والوقوف على إيجابيّاتها وسلبيّاتها. ونظرًا لضبابية هذه القوانين وتداخلها – ربما يعود ذلك إلى أن هذه القوانين قد تغذّت معرفيًّا في مراحل نموها على خليط من المرجعيّات الذاتيّة والتراثيّة والحداثيّة – فإنه ليس من اليسير التمييز بين الذاتي والتراثي والحداثي من هذه القوانين؛ ومن ثمّة فالتحلّي بروح الصبر، والوعي بضبابيّة هذه القوانين، يعدّ مطلبًا رئيسًا لنقد هذه الأسس

ومراجعتها بهدف اختبارها؛ ومن ثمّة يمكننا الحديث عن مدى فعاليتها.

تعمل القوانين الجامدة، والتعاليم الصارمة داخل الخطابات – النقدية أو الإبداعية على السواء– كقوّة إيديولوجيّة يمكن أن تعطِّل الفكر، وتحصره في أفق ذاتي يمكن استغلاله في فرض الهيمنة والقبض معرفيًّا على الفكر اللاحق إذا لم نتسلّح بالوعي والمساءلة لكشف ألاعيب الأصوليّة النقديّة. إن ما أودُّ التركيز عليه في هذا الصدد هو: مساءلة الأطر الفكريّة والحضاريّة التي شكّلت وعي الناقد العربي المعاصر؛ لمعرفة مدى فاعليّة هذه الأطر في إنتاج الفكر، وقدرته على التمييز بين الأحكام المعياريّة العامة، وأحكامه الذاتيّة الخاصة، هذا من ناحية، ومدى صلاحية هذه الأطر في إنتاج فكر نقدي يقدِّم جديدًا في دراسة النصوص من ناحية ثانية، واختبار رغبة الناقد في تطوير هذه الأطر، أو استسلامه لها من ناحية ثالثة؛ لأن النقد الفاعل يحتكم دائمًا إلى المعايير المنهجيّة وفق معطيات خاصة، لا إلى المعايير الذّاتية والثقافيّة الضيّقة التي تكرّس الممارسات التقليدية بحبس الفكر داخل الأطر السياسيّة التي عملت على أَدْلَجَة العقل في أطر شكليّة وتعصبيّة تُخفي شعورًا بالدونيّة، وتُظهر بطلاً مزيّفًا يتستّر وراء لغة خادعة، وشعارات جوفاء، وأحكام يظن أنها نهائيّة وحاسمة. إن إثارة الجدل بين ثنائية العالميّة والقوميّة في هذا السياق، يمكن أن تفتح الباب أمام حضورٍ قويٍّ لممارسات نقديّة قوميّة تحمل لواء التنوير من خلال فهم عميق للفكر العالمي، وليس لتطبيق نماذجه!، ففعاليّة الفكر تنطلق من نقطة الوعي التاريخي، والنقد الحضاري لواقع التخلّف.

يمكننا من خلال هذه المقاربة فحص المبادئ والقواعد التي يرتكز عليها الخطاب النقدي حول الشعر، بهدف مساءلة طرائقه الحضاريّة أو التقليديّة في دراسة النصوص، وبحثًا عن آفاق معرفيّة حضاريّة لم يتم ارتيادها من قبل. وتطمح هذه المقاربة إلى تقديم صياغة معرفيّة نوعيّة لقوانين العمل الأدبي، ومن ثمّة يمكننا التعرّف بوضوح على موقع هذه القوانين من خارطة الفكر العربي، وموقف الناقد العربي منها اليوم؛ لمعرفة مدى نجاحه في تطويرها من خلال النصوص، أو إخفاقه بالتطبيق الحَرْفي لها، أو سوء فهمه واستغلالها لأغراض تسويقيّة لبضاعته الفكريّة، مستغلاً وسائل الإعلام المختلفة في ترويجها وتسويقها، كما يفعل عدد من النقاد المعاصرين الذين يستغلّون وسائل الإعلام المرئية، والصفحات الثقافيّة للجرائد اليوميّة لتسويق بضاعتهم النقدية المغلّفة بتوجّهات الوسيلة التي يكتب لها، أو يتحدث إليها.

**وتتأكّد خصوصيّة الكتاب وفلسفته في:**

١ ـ وعي الناقد العربي الحديث بجدل التقاطع بين المعرفي والثقافي أثناء تحليل النصوص ومناقشة الإشكاليّات، وهذا يعني أن العمليات التحليليّة للنصوص الإبداعيّة المُختارة بعناية، متولِّدة من رحم السيرورات التركيبيّة والنقديّة التي يؤمن بها العقل النقدي العربي في تكوين المفاهيم وإنتاجها داخل خطاباته النقديّة.

٢ ـ الوعي الحضاري بأهمّيّة التراث العربي بوصفه مرجعية مهمة للفكر، وكذا الوعي الحضاري –أيضًا– بالفكر الحداثي بوصفه أداة تساعد على تحريك العقل وتفعيل الأفكار، وتجاوز العقل لحدوده المعرفيّة، الأمر الذي أسهم في بلورة أفكار نقديّة تركيبيّة أفادت من المرجعيتين – التراث، والحداثة– لتأسيس رؤية نقديّة نوعيّة وجدليّة للعقل والمنهج.

٣ ـ أنه عمل نقدي يبحث في الأحداث الحضاريّة المؤثّرة في النص الشعري الحداثي، والشاغل الأساس للأستاذة ( يُمنى العيد)، هو فهم الواقع من خلال النص – وربما يكون هذا سببًا في اعتمادها على التجربة الشعرية بدلاً من التجربة الحياتيّة كما سوف نوضح لاحقًا– أو فهم الحاضر في النص كنتاج للماضي ومنبئ عن الجديد، عملاً بمقولة بيتر بيرجر P.berger ***إن الإنسان ينتج الثقافة ويُعيد إنتاجها دومًا***. والجديد في هذا العمل، أن مؤلّفته لا تنظر إلى الثقافة في الأعمال الشعرية كمقولات قابلة للتحليل، ولكن تناولتها بوصفها وسيلة لنقل المعارف القديمة للتواصل مع المعارف الحديثة داخل النص الشعري، ومن ثمّ فهي تناقش/ تفسِّر المعارف داخل الخطابات وليس الثقافة، ويمثِّل التركيز على البحث في العلاقات بين الأحداث داخل الخطاب الشعري وخارجه، الموضوع الرئيس عند المؤلّفة.

واللافت للنظر، أن الكتابة النقديّة عن المفاهيم في هذا الكتاب، متحررة من أسر التحليل الجمالي التقليدي، وتعقيد التحليل الفيلولوجي؛ لتؤسس من

خلال بُعديها الثقافي والمعرفي حضورًا نقديًّا نوعيًّا يدرس الأبعاد الحضاريّة للإشكاليّات التي تطرحها النصوص الشعرية المُختارة، وقد حرصت المؤلِّفة على تنوّع النماذج الشعريّة التي اعتمدت عليها، حيث قامت بدراسة نصوص لشعراء عرب من لبنان، وفلسطين، واليمن، والمغرب، والعراق... وتتجسّد الخاصيّة الجوهريّة لهذا العمل فيما يمكن وصفه بشعريّة الخطاب النقدي العربي، حيث توسّلت الأستاذة ( يُمنى العيد) بعدد من المناهج ( التاريخي، الوصفي، التحليل الثقافي ) لتحقيق هدفها من هذه الدراسة، ومزجت بين هذه المناهج بأسلوب يُعبِّر عن ثقافتها الأكاديميّة والسياسيّة، بالإضافة إلى الإلمام بالهيكل العام للثقافة العربيّة ومكوِّناتها ونُظمها المعرفيّة ونماذجها ومساراتها. ولذا فإني أعتبر هذا العمل معتركًا فكريًّا شاقًّا، يمكن من خلاله الكشف عن تداخل البنيات الفكريّة والنظم المعرفيّة داخل وعي الناقد العربي المعاصر مع البنيات النصيّة والإيديولوجيّة داخل النصوص.

## مفهوم البُعد الحضاري:

ثمة مفهوم يجب التعريف به في هذا السياق، وهو مصطلح *البُعد الحضاري في الخطاب النقدي*، وأقصد به مجموع محاولات الناقد الإبستمولوجيّة والمنهجيّة؛ لمناقشة الإشكاليات المؤثّرة في حركات التقدّم أو التراجع الحضاري للمجتمعات، والتي تطرحها النصوص الإبداعية، بأدوات نقدية هي بالأساس

نتاج الحضارة الحديثة، والاعتماد على مناهج نقديّة حديثة، تسهم بطرائق نوعية في الكشف عن هذه العوائق التي تحول دون تحقيق الارتقاء الفكري والحضاري داخل الخطاب الإبداعي، وتحليلها، ومعرفة أسباب انتشارها، وعوامل ديمومتها، وتقديم المقترحات اللازمة لتجاوزها؛ وذلك للبرهنة على نجاح الناقد، أو إخفاقه في مناقشة هذه الإشكاليات. ويهدف النقد الحضاري إلى مناقشة قدرة النصوص والخطابات الإبداعية على نقد الواقع، ونقد البنى الفكريّة، والاجتماعية، والأدبية لهذه النصوص والخطابات؛ من أجل استنتاج أسباب التقدم أو التراجع الحضاري.

يمكننا دراسة البُعد الحضاري في خطاب ( يُمنى العيد) النقدي من خلال اختبار قدرة هذا الخطاب على طرح أفكار جدليّة تكشف عن أسباب التقدّم أو التراجع الحضاري في المجتمعات داخل النصوص؛ لمعرفة قدرة خطابها على نقد ظواهر النصوص الإبداعية التي تساعد على التقدّم أو التخلّف الحضاري؛ ومن ثمّة قدرته على الكشف عن ظواهر إبداعية ترتبط بظواهر حضارية، وقدرة النصوص الإبداعية على اختراق الواقع والتأثير فيه بشكل إيجابي بما يسهم في الارتقاء بالمجتمعات والنصوص معًا. فالخطاب النقدي- في بُعده الحضاري - يبحث في العلاقة بين الثابت والمتحرِّك، أو بين التقليدي والجديد، وتحديد عناصر الثبات ومعرفة أسباب التقدّم؛ وذلك بهدف مقاومة المتحرِّك في الفكر لأدوات الثبات والجمود، وقدرة هذا الخطاب على تقديم

أفكار تساعد الفكر على التحوّل والانتقال من مرحلة فكريّة إلى مرحلة فكريّة أخرى أكثر تطوّرًا.. ويمكننا مناقشة هذه الأفكار من خلال مراجعة أدوات خطابها النقدي، وطروحاته الإبستمولوجية، ومناهجه، التي استندت إليها كمرجعيات نقدية في دراسة الإشكاليات التي تطرحها النصوص الشعرية المُختارة؛ ومن ثمّة سوف نعمد إلى دراسة مجموعة من الثنائيات المعرفيّة/ الإبستمولوجية التي تكشف عن هذا البُعد في خطابها النقدي؛ لمعرفة مدى وعيها بهذا البُعد، وقدرتها على الكشف عنه في خطابها النقدي من ناحية، ومن ناحية أخرى، التعرّف على أهمية هذا البُعد في الكشف عن جوانب خصوصية في العمل الإبداعي. فالناقد الذي يبتغي الاعتماد على البُعد الحضاري في الكشف عن جوانب خصوصية في العمل الإبداعي، يمكنه الاعتماد على مفاهيم وإستراتيجيات إبستمولوجية متنوِّعة، تساعد على إبراز الجوانب الحضارية في الإبداع، بما يسهم في مقاومة الأفكار الأصولية التي تطبع العقل بطابعها، وتَحُولُ دون تقدّم الإنسان، وهذا النقد يُسهم بقدر كبير في الارتقاء بإنسانية الإنسان، بالإضافة إلى كشف الخطاب النقدي عن قدرات الخطاب الإبداعي في تفكيك الخطاب الثقافي والإيديولوجي السائد الذي يُعيد إنتاج ما هو سائد ومألوف؛ لأن الثقافة الأبويّة " لا تفرض سلطتها وحسب، بل ذوقها، وقِيمها، وإتيكيتها

(آدابها وتقاليدها) الخاص أيضًا – الصمت في حضرة الكبار، والكلام المهذّب القليل، وكلام المناسبات الفارغ من أي معنى"[١] . فمثل هذه التقاليد الثقافيّة، تُمثِّل عائقًا إبستمولوجيًّا يُمارس وصايته الخاصة على الفكر الجديد؛ ومن ثمّ يحول دون إتمام عملية الإبداع الحقيقي الذي يُسهم في تقدّم الإنسان من خلال مراجعة الممارسات الإبداعية وعلاقتها بالممارسات المجتمعية أو الحياتية من حيث التأثير والتأثّر، والكشف عن زيف الجوانب النسقيّة التي تخدع الإنسان وتوهمه بأنه يعيش أزهى عصوره، وتغمض عينيه عن رؤيتها، وتعمي بصيرته حتى من مجرد التفكير في سلبياتها؛ ولذا يجب مواجهة هذا الفكر بوصفه عائقًا يحول دون التقدّم، وهذه المواجهة لا تحقق أهدافها إلا بالخروج على هذا النظام المألوف، باستعمال لغة تختلف عن لغته، وتفكيك أطره الأبوية القامعة للفكر والسلوك، وتقديم مقترحات جديدة للارتقاء بالذوق والفكر. في هذا السياق فقط، يمكننا الحديث عن تأسيس وعي نقدي حضاري جديد.

يؤكد شرابي في كتابه المهم ***النقد الحضاري للمجتمع العربي*** أنه " لا يمكن للوعي النقدي الحديث أن يرتكز على قاعدة واحدة، أو ينبثق من فكر واحد، أو من نظرية واحدة، فبصفته وعيًا ناقدًا وحديثًا، لا بدّ له من أن ينبع من أطراف وحركات فكرية متعددة تتناول المجتمع وثقافته من مواقع وأبعاد مختلفة. إن فكرة النقد

---

(١) هشام شرابي، النقد الحضاري للمجتمع العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ( بيروت – لبنان)، ( ١٩٩٠ م)، ص١٦.

الواحد الشامل كفكرة الخلاص الاجتماعي – مثلاً بالعودة إلى التراث أو الدين- هي في صميمها فكرة سلطوية فوقية، وبالأخير، كما علّمنا التاريخ، قمعيّة، فإذا نجحت قامت على شكل من أشكال الفكر الأبوي المسيطر. فالفكر النقدي الصحيح لا يقوم إلا على الحرية والمساواة"(٢). ولعل ( يُمنى العيد) كانت على وعي بهذا البُعد الحضاري في خطابها النقدي حين أكدت في مقدمة كتابها بأن " لا مفرّ من الإقرار بأهمية التنظير في العملية النقدية التي نسعى لإضاءتها من خلال المفاهيم الحديثة عن اللغة والكلام، وانفصال اللغة الشعرية عن اللغة الاعتيادية، وهي المفاهيم التي أثبتت إجرائيتُها مفعولَها في حقل التحليل النصّي، إلا أن هذا البُعد اللغوي المركزي للشعر، يكفي في نظرنا عن أن يكون مجرد لعبة فاقدة لأي معنى تاريخي – اجتماعي؛ لأن الفعل الشعري هو الرؤية الشعرية للعالم، بما هو عالم الناس في صراعاتهم، ضمن منظورنا للصراع الاجتماعي – التاريخي، وخصوصية حضور الفعل الشعري فيه" (٣) . أضف إلى ذلك اعتماد ( يُمنى العيد) على نظريات النقد الحديث في قراءة النصوص الشعرية التي اختارتها كمجال لتطبيق أفكارها، متجنِّبة بذلك مبدأ الاعتماد على نظرية نقدية بعينها، بل اعتمدت على عدد من النظريات والحركات الفكرية المتعددة – كما سوف نرى في المحورين التاليين المخصصين لهذا الموضوع- ويمكننا الآن اختبار توجّهات ( يُمنى العيد) الحضارية في خطابها

---

(٢) السابق، ص١٦.

(٣) السابق، ص٧.

النقدي؛ وذلك باعتمادنا على مجموعة من الثنائيات المعرفيّة/ الإبستمولوجية التي تكشف عن البُعد الحضاري في خطابها النقدي، ويمكن صياغة هذه الثنائيات على النحو التالي:

**١ ـ القول الشعري/ الخطاب الشعري.**

**٢ ـ التجربة والنص.**

**٣ ـ الحداثة والقناع.**

**أولاً: القول الشعري/ الخطاب الشعري**

اعتمدت ( يُمنى العيد) على مصطلح القول الشعري بديلاً عن مصطلح الخطاب الشعري، وقد يبدو هذا الاستبدال مفارقة غريبة في سياق الحديث عن البُعد الحضاري في الخطاب النقدي، لا سيما إذا ما وضعنا في الاعتبار أن القول الشعري هو المرادف التراثي عند العرب لمفهوم الشعرية المعاصرة كما يؤكد بعض المعاصرين بقوله: " فالعرب عرفوا مفهوم الشعرية التي أثارها الشكلانيون الروس، وبعثوا بها إلى النقد الجديد تحت أسماء مختلفة مثل: الشاعرية، وشعر الشاعر، والقول الشعري، والقول غير الشعري، والأقاويل الشعرية، ثم شاع استحداث اللفظة في الدراسات الحديثة"(٤). وتوضح في كتابها ( تقنيات السرد الروائي) أسباب اعتمادها على مصطلح القول

(٤) مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد السيماءوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ( دمشق – سوريا)، (٢٠٠٥ م)، ص٢٦٣.

الشعري، بدلاً من الخطاب الشعري حيث قالت: " نفضِّل اعتماد مصطلح قول بدل مصطلح خطاب، فقد رأينا أن المصطلح الأول يتضمن دلالة المنطوق والتعبير الحيّ، في حين يشير المصطلح الثاني إلى دلالة بلاغية، وصياغة جاهزة، وهو ما لا يتفق ومعنى Discourse الأجنبي. هذا وقد وجدنا في استعمالات الفارابي اللغوية ما يدعم تفضيلنا لهذا"(٥).

إن اعتماد ( يُمنى العيد) مصطلح القول الشعري – التراثي- بديلاً عن مصطلح الخطاب الشعري – الحداثي- قد يثير الدهشة؛ ومن ثمّ الشكوك حول توجهاتها النقدية الحضارية، فالناقد الذي يهتم في خطابه النقدي بالبُعد الحضاري، يجب أن يعتمد على مصطلحات تعبِّر عن هذا البُعد؛ لأنه لن يتمكن من مناقشة الأبعاد الحضارية في نصوصه إلا بالاعتماد على مصطلحات ذات صبغة حضارية، وإلا فإنه سوف يقع في مأزق مناقشة قضايا حضارية في النص بأدوات ومفاهيم ومصطلحات قديمة أو تراثية؛ وهو مبدأ أصولي معروف في الفكر والنقد، يعمد إليه الأصوليون في تعاملهم مع المستجدات الحضارية، وتبدو مبررات ( يُمنى العيد) مقنعة إلى حد ما في هذا السياق؛ لأن الشعر حقًا، قول دوّن في خطاب؛ ومن ثمّة فهي تتعامل مع أقوال مدوّنة في خطابات، وعلى هذا المنوال يمكننا القول: إن النقد فكر دوّن في خطاب، والرسم صورة ذهنية

(٥) يُمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، دار الفارابي، ( بيروت – لبنان)، الطبعة الأولى ( ١٩٩٠ م)، ص٢٧.

نُقشت على لوحة.. وهكذا، فربما تحاول العودة بالمفاهيم إلى أصولها التي انطلقت منها، مع الوضع في الاعتبار أن ارتدادها إلى التراث لم يكن ارتدادًا أصوليًّا، ولكنه ارتداد يكشف عن تنوّع طرائق بحثها، لا سيما اعتمادها على نظريات الحداثة مثل: البنيوية، والأسلوبية، والتفكيكية.. كما سوف نرى، ويكشف هذا التنوّع عن رغبتها في الكشف عن البُعد الحضاري في خطابها النقدي، رغم احتفاظها بنزعة أصولية تظهر في خطابها النقدي من حين إلى آخر، وعلى فترات متقطِّعة، فهي لم تعتمد على المصطلحات التراثية وحدها، ولم تعتمد على المصطلحات الحداثية وحدها أيضًا، وإنما مزجت بين الاثنين في خطابها النقدي " إن تحقيق الحرية على الصعيد الفكري يتركز في الانفتاح الفكري، وفي التعددية الفكرية؛ لهذا فإن إفساح المجال للتعددية الإيديولوجية، والاختلاف الفكري، هو الشرط الأساس لقيام وعي ذاتي حديث"(٦). وتبدو ( يُمنى العيد) على وعي بذلك في بحثها في العلاقة بين التراثي/ القول، والحداثي/ الخطاب حين قالت: " ونحن اليوم نقول: قول شعري وحسب البعض خطاب شعري، مقابل قولنا: قول أو خطاب سياسي، وقول أو خطاب سردي"(٧) . وبحثها في العلاقة بين القول والخطاب، يقف عند الحد اللغوي الخاص، فهي تقصر

---

(٦) هشام شرابي، النقد الحضاري للمجتمع العربي، ص١٧.

(٧) ( يُمنى العيد)، في القول الشعري: الشعريّة والمرجعيّة، الحداثة والقناع، دار الفارابي، ( بيروت ـ لبنان)، الطبعة الأولى، بعد الإضافات والتعديلات (٢٠٠٨ م)، ص١٨.

العلاقة بينهما على الجذر اللغوي المشترك بينهما " مشيرين إلى جذر مشترك هو القول أو الخطاب، مضيفين إلى هذا الجذر المشترك صفة الشعري أو السياسي، أو غير ذلك؛ مما يدل على تخصيص للقول أو للخطاب، كأن للقول وجودًا عامًا أو سديميًّا، أي وجودًا على مستوى الحاجة لإنسان يعيش في زمان تاريخي في مكان اجتماعي"(٨) .

الغاية من القول الشعري عند ( يُمنى العيد) هي التواصل؛ حيث تربط بين مسألة التواصل، وتفكيك اللغة في قرن معرفي مشترك، فتفكيك اللغة – من وجهة نظرها- يؤدي إلى سهولة التواصل " تفكيك اللغة، يعني كسر بنية نظامها الترميزي الذي يتم به التواصل، وهذا التواصل يكون ممكنًا أو سهلاً في حال بروز المرسلة، أو القول إلى الواجهة، والإحالة في النص على مدلول واضح، ثم استعداد القارئ السامع لتقبّل هذه المرسلة"(٩).

إنّ اختيار ( يُمنى العيد) للقول بديلاً عن الخطاب ربما يكون تحيّزًا للتجربة الحيّة التي يدلّ عليها القول في رأيها ولا يفيدها الخطاب؛ لأن القول عندها فعل وجود حيّ يقابل سرمدية المكتوب. وهذا الاختيار للتجربة القولية شائع عند غيرها من المحدثين، لا سيما أنّه يفيد تجدّد التجربة في مجاري الزمن القولي. ولكن هذا لا يضعها في مأمن من ملاحظة ازدواجية الحجّة، فهي أيضا

(٨) السابق، ص١٨.

(٩) السابق، ص٤٠.

تعلن ديمومة نظام التعبير على نحو ما. فالقارئ/ السامع لخطابها يظلّ مجرّد متلقٍّ، عاجز عن الوصول إلى التعبير، وعن أن يكون له نطقه.

ويمكننا رصد وعي الكاتبة بالبعد الحضاري من خلال توجيه انتقاداتها للكتّاب المحافظين الذين يحافظون على ديمومة نظام التعبير التقليدي " إن الكتاب المحافظين على ديمومة نظام التعبير الترميزي نفسه، هم كتّاب يهدفون في الواقع، لا سهولة التواصل، كما يدّعون، بل ديمومة تسلّط نصّهم، أو تسلّط ما يقوله، وإبقاء القارئ/ السامع مجرّد متلقٍّ، عاجز عن الوصول إلى التعبير، وعن أن يكون له نطقه. إنه مرميٌّ في صمته خارج أبواب قدسيّة هذا المكرر. من هنا وجب كسر بنية نظام التعبير وخلق متغيّرات تسمح للقول ... إن تجديد اللغة هو تجديد يقول المختلف، يقول ما يريد النص المتسلِّط أن لا يُقال. ومن هنا أيضًا وجب النقد، أي وجب أن تكون كل قراءةٍ قراءةً نقدية، القراءة النقدية بإمكانها وحدها أن تكشف تسلّط النص أو تسلّط القول فيه، وتضع في النور ما يخفيه الأسلوب"(١٠) . إنّ المفارقة المهمة هنا ليست في ازدواجية المصطلح، وإنّما في ازدواجية المعيار بين منزلتي القائل والقارئ. يمكننا اختبار خطاب (يُمنى العيد) النقدي في هذا السياق من خلال وعينا بثلاث ممارسات حجاجية فلسفية يمكن أن تكشف في جوهرها عن البُعد الحضاري في النصوص الإبداعية محل

(١٠) السابق، ص٤٥.

التطبيق، وهي: *الاستقراء، والاستنتاج، والاستبعاد.*

**الاستقراء:** يدل على أن هناك نظامًا إبداعيًّا ما يسير في إطار معيّن، فالكُتّاب المحافظون يسعون في كتاباتهم إلى المحافظة على إطار إبداعي معين، سائدٍ ومألوف، وتنحصر قيمتهم الإبداعية في المحافظة على هذا الإطار، ومحاربة كل نظام جديد أو مختلف. فممارسة الاستقراء المعرفيّة، تكشف لنا عن مدى صحّة تكهّنات ( يُمنى العيد) من عدمها خاصة فيما يتعلّق بالكُتّاب المحافظين، ومحاولة فرض نظامهم النصيّ على عصرهم، ومن الملاحظ أنها لم تأتِ بأنموذج لأحد الكُتّاب المحافظين؛ لتكشف لنا عن اختلاف نظام خطابهم الإبداعي عن الأنظمة الإبداعية الجديدة الأخرى، واكتفت فقط بطرح أفكار نظرية معروفة سلفًا عن جميع الكُتّاب المحافظين دون التطرّق لنماذج تطبيقية تبرهن بها على أفكارها.

**الاستنتاج:** وهو عمليّة ذهنيّة تُبرهن على أن هناك شيئًا ما يجب أن يسير بطريقة مختلفة، ويتمثّل في كسر بنية نظام التعبير، وتجديد اللغة، وأن تكشف القراءة النقدية عن تسلّط النصّ، أو تسلّط القول فيه، وكانت ( يُمنى العيد) على وعي بذلك حين قالت في سياق تطبيقها على قصائد لشوقي بزيغ، ومحمد العبد الله وسعدي يوسف " لقد تركت المفاهيم المتعلّقة باللغة والتعبير، وخاصة ما كان منها متعلّقًا بالتمييز بين اللغة والكلام، أثرها الكبير، وربما المباشر على شعرنا الحديث، على فهم بعض الشعراء للشعر وعلى النصوص الشعرية ذاتها،

فانحاز هؤلاء الشعراء إلى الكلام ضدّ اللغة، وحسب رأيهم، إلى ما هو فردي وفوضوي ومتوحّش وخام وطازج، ضدّ ما هو قائم في نظام، أي ضدّ ما هو جماعي وجاهز وجامد"(١١) . تكشف ممارسة الاستنتاج عن قدرة ( يُمنى العيد) على مراقبة فرضيّاتها، ومهارتها في رصد التغيّرات والتحوّلات التي طرأت على خطاب المحافظين، مما يساعد على اكتشاف ظواهر إبداعية جديدة نوعيّة، وهو ما نجح فيه خطاب ( يُمنى العيد) -نظريًّا وتطبيقيًّا.

وأمَّا **الاستبعاد:** فيتمثّل في تقديم ( يُمنى العيد) لجملة من الحجج في خطابها النقدي بما يوسع الأفق المعرفي للمتلقي، بالكشف عن جوانب نوعيّة مختلفة لمفاهيم نقديّة حضارية، مستبعدة الجوانب التقليدية التي يمكن أن تكشف عنها هذه المفاهيم في إطارها التقليدي الخاص، نذكر منها على سبيل المثال تعليقها على مفهوم الانزياح عند السيّاب " حين يقول بدر شاكر السيّاب: عيناك غابتا نخيل ... إنما يُحقق انزياحًا باتجاه علاقتنا بالعينين، وباتجاه علاقة الوصف الشعري بهما ... يمكننا القول: إن الشعر الحديث خلق متغيّرات عدّة، متغيّرات لها أدواتها في توليد دلالات مختلفة وجديدة جاءت أكثر انزياحًا عن موجوداتها مما عرفناه وألفناه من التعبير الشعري السابق"(١٢) . فالانزياح هنا حجة على قدرة الشعر الحديث على خلق متغيّرات جديدة؛ حيث استخدمته

(١١) السابق، ص٤٠.

(١٢) السابق، ص٣٧.

(يُمنى العيد) لإظهار متغيّرات جديدة للقول الشعري، مستبعدة المعاني التقليدية التي تكشف عنها عبارات القول الشعري؛ ومن ثمّة يمكننا القول: إن ممارسة الاستبعاد في خطاب ( يُمنى العيد) تكشف عن الطرائق المنطقيّة والمنهجيّة، التي اعتمدت عليها في إنتاج أفكار جديدة حول النصوص المدروسة، وهو ما نجح فيه أيضًا خطابها إلى حدٍّ كبير.

### ثانيًا: التجربة والنص

تركز ( يُمنى العيد) في خطابها النقدي على التجربة الشعرية، وليس التجربة الحياتية العامة، وهذا يكشف عن وعي خاص باستطيقا الشعر كما هي عند بومجارتن- التي تأسست على القطيعة مع البلاغة الكلاسيكية التي تقول بمطابقة النص بالواقع- وتطورها في الفينومينولوجيا/ الظاهراتية عند كل من: هيجل، ومارتن هايدجر، وميرلو- بونتي.. التي تؤكّد أهمية تجربة الوعي في إنتاج موضوعات النصوص والخطابات الإبداعية؛ لذا نجدها تربط بين التجربة والقول في قرن إبداعي مشترك، فهي تربط بين التجربة الشعرية ومسألة الاختلاف بقولها: " في هذا الضوء تظهر أهمية التجربة الشعرية الحديثة، فهي تجربة ارتكزت إلى ضرورة قول المختلف، وإلى خلق طواعية تعبيرية قادرة على هذا المختلف، وهي تجربة بحثت عن الانتماء إلى زمان ومكان لها، أي إلى تاريخ

وجودها لتحقق على مستواها الشعري الثقافي نموها وتطورها"[١٣] . ففصل (يُمنى العيد) بين التجربة الحياتية، والتجربة الشعرية في هذا السياق، يعد من قبيل الوعي باستطيقا الشعر؛ لأن التجربة الحياتية العادية ربما تفرض على المبدع لغة أبوية تجعله يُعيد إنتاج تجارب سابقة غير مختلفة؛ ومن ثمّ يُفرَضُ على الخطاب النقدي البحث في أثر التجربة الحياتية على النص الشعري، وفي المقابل يبحث الخطاب النقدي الحضاري في قدرة النصوص الإبداعية على تفكيك الأنساق الثقافية، ونقد البِنَى الفكرية المُعطِّلة للتطور الحضاري.. فكثير من الشعراء يعمدون إلى التعبير عن تجارب إبداعيّة خاصة، يحاولون من خلالها تغيير الواقع إلى الأفضل، ولعل( يُمنى العيد)كانت أكثر وعيًا بهذا البُعد حين أكدت " ونحن من منطلق تقديرنا لهذه التجربة، ولأهمية ما حققته، نلاحظ أنها أحيانًا، وعند البعض جنحت إلى رؤية الاختلاف وكأنه، فقط، اختلاف في إطار العلاقة مع الماضي الشعري، أو مع الماضي الشعري والثقافي، وهذا يعني إقامة الاختلاف، فقط على مستواه الأفقي الخطّي وكأن مرجعه فقط هنا".

" لا ننكر أهمية الاختلاف الذي لا بد وأن ينهض هنا، في إطار علاقة الشعري بالشعري، لكن حصر الاختلاف في إطار العلاقة دون النظر إلى عامل الموقع، أو زاوية الرؤية التي منها يتحقق النمو والتطوّر، والتي بها أيضًا نقرأ

(١٣) السابق، ص٤٦، ٤٧.

جديد القول في علاقته بزمانه ومكانه، أي حركته العمودية، قد يؤدي بالكتابة الشعرية لأن تكون كتابة الشعري من الشعري؛ أي إن حصر الاختلاف في علاقة كهذه قد يؤدي إلى أن تكون كتابة تغلب عليها النزعة الثقافية، أو الطابع الثقافي في الجانب السلبي منه، الجانب الذي يهدد باللغوية والخواء"[١٤].

الخطاب النقدي السابق يُقدِّم لنا وصفًا دقيقًا للتجربة الشعرية وما يجب أن تكون عليه، وهذا الوصف يقدّم نقدًا مباشرًا للبنى التقليدية المتحكمة في عملية الإبداع الشعري، والتي تؤمن بقيمة الاختلاف بحركته الأفقية فقط، ويقدم هذا الوصف بديلاً للبنى التقليدية وأطرها الثقافية المعقّدة، مثل الإيمان بقيمة الاختلاف بحركته العمودية، وهي الحركة التي تؤدي إلى تجاوز المألوف والسائد؛ لتحقيق النمو والتطور في عملية الإبداع. إن هذا الاتجاه النقدي، يُعلي من شأن البُعد الحضاري الذي يبحث في أثر الإبداع في الواقع؛ وذلك من خلال التأثير الإيجابي للتجربة الشعرية في التجربة الحياتية، ويبتعد كثيرًا عن الخطاب النقدي الأصولي بأشكاله المختلفة الذي يسعى إلى التأثير السلبي للتجربة الحياتية في التجربة الشعرية؛ ومن ثمّة يمكننا تحديد الإشكاليات الحقيقية المنبثقة عن الواقع في التجربة الشعرية، ومعالجتها بالمقاربات النقدية من خلال تيار فكري ونقدي يسعى إلى تجنب مآزق الماضي الإيديولوجية واللغوية وتجاربه بالتركيز على نظرية نقدية، أو

(١٤) السابق، ص٤٧.

نظريات نقدية تساعد على تفكيك السائد والمألوف في التجربة الإبداعية، ومراجعة الأطر الفكرية السائدة من أجل فهم مختلف للتجربة الإبداعية الشعرية، وفي هذا السياق تميّز (يُمنى العيد) بين اتجاهين في التجربة الشعرية العربية الحديثة:

" **الاتجاه الأول**: يفكك اللغة الجامدة ويكسر نظامها الترميزي، الشعري طبعًا، لكنه يبني نظامًا آخر، عالمًا شعريًّا بديلاً، عالمًا ينتمي إلى زمن حاضر، زمن متسق واسع، تنهض معه زاوية الرؤية بعيدًا عن هذا الحد الصراعي أحيانًا، وتقترب منه أحيانًا أخرى" (١٥) .

" **الاتجاه الثاني**: نص شعري لا يبني، أو أنه لا يريد أن يبني عالمه الموحد، بل يتوخى باستمرار، أن يكسر انتظام السياق فيه، وأن يُبعثر المضمون ويفقده اتساقه. وهو من أجل ذلك يخلق تقنياته، وبالتالي نمطَ صياغته الشعرية الخاصة. ولعل أبرز ما يمكن أن نلاحظه من هذه التقنيات يكمن في بناء لا تحيل مكوّناته بعضها على بعضها الآخر لغويًّا ودلاليًّا. جمل تبدو مستقلة قائمة بذاتها كعالم، متحررة من روابط الإحالة اللغوية، كالضمائر وأدوات العطف، تتجاور أكثر مما تتوالى. وهي بهذا التجاور توسع دائرة انتشارها رافضة أن تترابط كحلقات وتنمو كسلسلة. اللغة هنا تبني عالمًا مبعثرًا" (١٦) .

---

(١٥) السابق، ص٥٠، ٥١.

(١٦) السابق، ص٦٨، ٦٩.

من الملاحظات المهمة على خطاب ( يُمنى العيد) النقدي أنها تُضمن خطابها النقدي من سياق لآخر بعدد من الإشكاليات الحضارية، بما يُجدد نشاط هذا الخطاب، ويبثّ فيه الحيوية الفكرية، فهي تحاول - في هذا السياق- البحث في العلاقة بين التجربة الشعرية والنص، باعتبارها تجربة حضارية؛ لأنها تجربة تستند في مرجعيتها إلى المُنجز الحضاري المُتحرِّك حركة الفكر، مستبعدة التجربة الحياتية باعتبارها تجربة تقليديّة بطيئة الحركة فكريًّا - لأنها تخضع في معظمها للنسق الثقافي الذي يصعب تغييره- وتطبع النصوص بطابعها.

إن حجة ( يُمنى العيد) تبدو قاطعة، وهي تتجه ضدّ النقد الكلاسيكي الذي يجعل للتجربة الحياتية أثرًا كبيرًا في النص الشعري؛ ومن ثمّ تدور عملية تأمّل النص في فلك التجربة الحياتية، وهكذا يرتبط نقد النص المحكوم عليه من قِبل التجربة الحياتية، بتشكيلات الوعي الإيديولوجي المرتبط بالتجربة الحياتية، وهذا يختلف بطبيعة الحال عن الوعي الحضاري الذي يبحث في ارتباطات النص بالتجربة الشعرية باعتبارها فضاءً إبستمولوجيًّا متحولاً تحوّل وعي المبدع، يطرح من خلاله الشاعر أفكارًا لها دورها البارز في تقدّم الفكر، وتساعد على تطوّر وعي القارئ. فالتجربة الشعرية، هي بالأساس تجربة وعي، وهدفها المعرفة التي أكدتها التطلّعات الحضارية للمبدع؛ ومن ثمّة اهتم خطاب ( يُمنى العيد) بإبراز دور التجربة الشعرية بوصفها تجربة وعي في تفكيك اللغة

الشعرية، وتكسير نظامها الترميزي، بوصفها أداة التعبير عن الفكر، وهي بذلك تتجاوز نظرية النقد بفكرها التقليدي الذي يربط بين الواقع – بما فيه من إيجابيّات وسلبيّات- والنص، وتستحضر من خلال هذا النقد وعيها الحضاري الحديث، بوصفه نتاجًا فكريًّا جديدًا يهدف إلى البحث في أثر الأفكار المطروحة في النصوص على الواقع، ورصد قدرة هذه الأفكار على إعادة تفكيك السائد، وإعادة بنائه بما يضمن تجاوز الحاضر للماضي.

## ثالثًا: الحداثة والقناع:

إن ولادة أدب جديد يعبِّر عن الحرب كموضوع شعري عند محمود درويش، وعباس بيضون، ومحمد العبد الله، وتبلوّر قيمته معرفيًّا وجماليًّا وسياسيًّا، ينطوي بلا شك على وعي معرفيٍّ بالمتغيّرات الحضارية المتجدِّدة، ويكشف عن رؤية مغايرة للأشياء والتعبير عنها، بما يعني أننا أمام نقلة جديدة في مجال فهم الشعر العربي. ولكن كيف يصبح الشعر مجالاً إبداعيًّا يعبِّر عن هذا الفكر الحضاري في خطاب (يُمنى العيد) النقدي؟.الإجابة عن هذا السؤال ربما توضّح لنا بشكل أفضل، قيمة البُعد الحضاري في الخطاب النقدي حول الشعر، وفي سياق الإجابة عن السؤال السابق، يمكننا طرح سؤال علائقي افتراضي مطوّل يمكن صياغته على النحو التالي: كيف يمكننا فهم المعادلة بين الحرب بوصفها ممارسات بربرية يخطِّط لها العقل السُّفلي في الإنسان، حيث إشباع

الغرائز، وتحقيق الأطماع، وإرضاء الشهوات.. وبين الكتابة والشعر بوصفهما ممارستين حضاريتين يُخطّط لهما في العقل الإبداعي، حيث القِيم الإنسانية، والـمُثل العُليا؟ وإذا كان الموت هو فعل الحرب، والشعر هو فعل الكلمة، فهل ثمّة علاقة تجمع بين الاثنين؟!.

تؤكد وقائع التاريخ وجود علاقة قوية تجمع بين قيام الحروب، وقصائد الشعر، لاسيما الخاصة بشعر الحماسة، ويذكر التاريخ أيضًا أن كثيراً من الحضارات تأسّست بفعل الحروب وما تقدّمه من تغيّرات شكليّة وجوهريّة في المجتمعات التي تستقبلها، وكأننا أمام سلسلة فكريّة مترابطة تؤدي فيها كل حلقة إلى الحلقة التي تليها، فالشعر يثير الحروب، والحروب تؤسس لقيام الحضارات. ثم يُعبِّر الشعر مرة أخرى عن هذه الحضارات. وتؤكد (مدام دو ستايل) هذه العلاقة بقولها: " يبدو لي، إذا ندرس التاريخ، أننا نحصل على قناعة هي أن كل الأحداث الرئيسة تتجه إلى الهدف ذاته، إلى الحضارة الشاملة. نجد كل عصر شعوبًا جديدة قُبلَتْ في نِعَم النظام الاجتماعي، وأن الحرب، بالرغم من أهوالها، غالبًا ما وسَّعت ملكة الأنوار. لقد حضّر الرومان العالم الذي أخضعوه. كان يجب أولاً أن ينبعث النور من نقطة مضيئة، من بلد صغير المساحة كاليونان، كان يجب أن يجمع شعب من المحاربين، تحت القوانين ذاتها، بعد بضعة عصور، جزءًا من العالم لتحضيره باحتلاله، بإخفاء أمم الشمال، خلال بعض الوقت، الآداب والفنون التي كانت مسيطرة في الجنوب، اكتسبت

مع ذلك بعض المعارف التي كان يمتلكها المغلوبون، وأكثر من نصف سكان أوربا، وكانوا حتى ذاك الوقت لا يزالون غريبين عن المجتمع المتحضِّر، اشتركوا بهذه المكاسب. هكذا يكشف لنا الزمن هدفًا في تسلسل الأحداث التي كانت تبدو أنها فعل الصدفة المحضة"(١٧) .

تربط ( يُمنى العيد) في خطابها النقدي بين ظهور الشعر الحديث في لبنان والحرب " الشعر الحديث في لبنان، ما يقع في منطقته، فلم يعد بإمكان الرؤى والأفكار والمشاعر أن تستمر كما كانت، لم يعد بإمكان الكلام الشعري وغير الشعري أن يكون كما كان"(١٨) . وتقول في موضع آخر: " لوح لي أن هناك مكمن إشكالية شعرنا الحديث في وجه من وجوهها الأهم. وليس دون دلالة أن تكون الحرب في لبنان ظرفًا لا لتفجير قتالي سياسي، بل أيضًا لتفجير ثقافي"(١٩) .

تبدو فاعليّة الربط بين المتغيّرات الاجتماعية الحضارية، والمتغيّرات الإبداعية واضحة في الخطاب النقدي لـ ( يُمنى العيد) في هذا السياق، فاهتمامها بإبراز دور الحروب، بوصفها قوة محرِّكة لأنواع إبداعيّة شعرية جديدة، يؤكّد

(١٧) بيار ماشيري، بِمَ يُفكِّر الأدب، ترجمة جوزيف شريم، مركز دراسات الوحدة العربية، إصدارات المنظمة العربية للترجمة، ( بيروت ـ لبنان)، ط١ يونيو ( حزيران) ( ٢٠٠٩م)، ص٣٩ ، الهامش رقم (٤).

(١٨) يُمنى العيد، في القول الشعري، ص٣١٢.

(١٩) السابق، ص٣٣٣.

وعيها بالبُعد الحضاري في النقد، الذي يبحث في تطوّر أو تراجع الظواهر الإبداعية وعلاقتها بالأحداث الفارقة التي تطرأ على المجتمعات، فهناك تأثيرات متبادلة بين الأدوار الحضارية في المجتمعات، والظواهر الإبداعية في النصوص بما يسمح بظهور إبداعات جديدة، تختلف في نوعيتها بطرح موضوعات جديدة تعبر عن واقع حضاري جديد. إن قيمة البرهنة التي تقدمها (يُمنى العيد) في هذا السياق، تكمن في الربط الوثيق بين الحرب والشعر الحديث، فالحرب تأتي كوسيلة لكي تساعد على تأسيس القطيعة الإبستمولوجية، بين ماضٍ وحاضر. " لقد كانت التجربة الشعرية التي تدفع الشاعر إلى البحث عن سُبل تجددها تتكشّف عن عوامل موضوعيّة وثيقة الصلة بالنقلة الحضارية التي شهدتها البلدان العربية بعد الحرب العالمية الثانية، كما بأحداث كبرى وضعت الشعر العربي أمام سؤاله عن معنى الحياة وصراع الإنسان ضدّ الموت"[٢٠] . أما الشعر فإنه معروض من قِبل ( يُمنى العيد) بوصفه مجالاً تتحقق فيه التحوّلات الحضارية التي تتبع الحروب غالبًا، ثم يصبح الشعر مجالاً إبداعيًّا يمكّننا من الكشف عن طبيعة القطيعة الإبستمولوجية التي أحدثتها الحرب، مما يُتيح لنا الكشف عن التفاوت الحاصل بين النماذج الشعرية السابقة – قبل الحرب– والنماذج الشعرية الجديدة – بعد الحرب– " لقد وضعتنا

(٢٠) السابق، ص ٣٨٧، ٣٨٨.

الحرب، وما زلنا، على مفترق تاريخي، ونحن مكلّفون، تاريخيًّا، أن ننظر في هذه المقترحات ونراها دون غباء. نحن محكومون بالاختيار النقي. ولعل ضرورة هذا الاختيار التاريخية، هي التي جعلت مشكلة الشعر الحديث في لبنان تدخل في المأزق"(٢١) .

تمارس ( يُمنى العيد) نقدًا حضاريًّا تكشف فيه عن مظاهر التغيّر التي أصابت الإبداع الشعري العربي الحديث في لبنان ودخوله حيّز المأزق، ومن ثمّ تميّز بين ثلاثة اتجاهات تمثّل مفترقًا تاريخيًّا، " الاتجاه الأول: ويمثّله محمود درويش فيما كتبه خلال الحرب، كشعر له تجربته الخاصة، له نضجه وله أدواته المميزة، وكشعر بقيت قضية الوطن الفلسطيني حاضرة فيه حضورها على أرض المعركة في لبنان، وعليه فهل ثمة مشكلات تحرّكها الحرب في شعر ما زال يقول قضيته – التي هي قضية الوطن- بلغته الفنية الخاصة؟ ... في وضع كهذا، كان من الطبيعي أن تدعو القضية شعرها لأن ينظر حالتها الجديدة، ولأن يغوص في رؤاه إلى ما هو عمق الواقع وأكثر!. وبهذا المعنى فإن استمرارية درويش الشعرية كانت مدعوّة لأن تكون استمرارية التجربة الشعرية في حوار تاريخي يولّدها أبدًا؛ كي لا تسقط في التكرار وتتخلّف"(٢٢) .

(٢١) السابق، ص٣١٥.

(٢٢) السابق، ص٣١٦، ٣١٧.

يوضح الاقتباس السابق وعي ( يُمنى العيد) بالتحوّلات الحضارية التي تطرأ على المجتمعات، وتؤثّر بطبيعة الحال في الإبداع، فتقف أمام ظاهرتين حضاريتين أثّرتا بشكل مباشر في الإبداع العربي:

**الظاهرة الأولى:** ***ظاهرة الحرب***، حيث اعتبرت الحرب اللبنانية مجالاً إيديولوجيًّا يؤسس لموضوعات إبداعية جديدة، فهي تربط ظهور موضوعات جديدة داخل القصيدة الشعرية، بالتحولات الحضارية التي تحدثها الحروب والثورات؛ مما يجعل الشعراء لا يقعون في دائرة تكرار الموضوعات. فطرح محمود درويش لموضوع الوطن الفلسطيني في شعره، هو نتاج الحرب واحتلال إسرائيل للوطن فلسطين، وهذه التجربة المرّة – تجربة الحرب- لولاها ربما لم يطرح محمود درويش وغيره من الشعراء هذه الموضوعات الجديدة في الشعر، فموضوع الوطن داخل القصيدة الشعرية الحديثة، يرتبط ارتباطًا وثيقًا بفكرة الحرب، أو الثورة.

**الظاهرة الثانية:** ***ظاهرة الحداثة***، حيث فردت لهذه الظاهرة مساحة معقولة في خطابها النقدي، وسمحت لوعيها بمناقشة طروحاتها، وكيفيّة استقبال الإبداع العربي لهذه الظاهرة " ويمكن القول بأن حداثة الشعر العربي تميّزت بمنظور انبنى على رفض السائد من القِيم والتقاليد التي تُعيق حركة التغيير، وعملية الانتقال من ماضويّة الزمن المتحجِّر داخل ثوابته وقيوده إلى مستقبليته التي هي ديناميته المتناغمة مع أماني الإنسان، وهي

لذلك، أي الحداثة الشعرية، عملت من أجل الحرية: حرية الإنسان وحرية اللغة الشعرية. فعلى أساس هذه الحرية يتحقق التجاوز، تجاوز الذات لذاتها، وتجاوز الشعر لبناه. التجاوز كان يعني كسر ما يُعيق خروج الإنسان من عتمة جهله لذاته ولزمنه ولحقيقة معاناته، كما كان يعني كسر قيود اللغة الشعرية وعوائق تشكّلها البنائي، بحيث يكون تغيير الواقع تغييرًا لنظام العلائق التي تبنيه عالمًا شعريًّا وتفتح زمنه على الحلم. ففي هذا العالم الشعري، وفي صوره التي ستنهض بها علائق لغوية جديدة، سوف يتولّد من الدلالات ما يتكفّل بتغيير منظورنا للعالم الذي نعيش فيه ويحملنا على الثورة على مفاسده. إن الثورة على بنية الواقع الاجتماعي هي من منظور الحداثة، ثورة الوعي بهذا الواقع المتحققة على مستوى بنية الشعر نفسه"[٢٣] .

يكشف الاقتباس السابق عن اهتمام ( يُمنى العيد) بالربط بين الحرب والحداثة في قرن معرفي مشترك من حيث أثرهما الواضح في العملية الإبداعية، فإذا كانت الحرب تمثِّل الجانب المادي للصراع بين القوى المتصارعة على احتلال المكان، فإن الحداثة تُمثّل الجانب الفكري للصراع بين قوتين معرفيتين، تحاول إحداهما إزاحة الأخرى واحتلال موقعها داخل الفكر، وإذا كان الوطن هو مجال الحرب بين القوتين المتصارعتين ماديًّا، فإن العقل هو مجال الصراع بين الفكر

(٢٣) السابق، ص ٣٨٣، ٣٨٤.

السائد والحداثة، وإذا كانت الحرب في لبنان ظرفًا لا لتفجير سياسي، بل أيضًا لتفجير ثقافي – حسب تعبير ( يُمنى العيد) نفسها- فإن الحداثة تعمل من أجل الحريّة؛ ومن ثمّ يتحقق التجاوز، تجاوز الذات لذاتها؛ لأن الفكر الحداثي يساعد على النزوع النقدي تجاه الذات، حيث يتجه الإنسان بنقده إلى ذاته دون تحفّظ، ذلك أنه يستطيع أن يختبر أدواته ومعاييره النقديّة بمساعدة أدوات الحداثة ومعاييرها. وأحكام (يُمنى العيد) النقدية في هذا السياق تستند إلى تجربتين: التجربة الفكرية للحداثة الغربية، والتجربة الإبداعية للشعر العربي؛ ومن ثمّة الكشف عن الدور الحضاري للفكر الإبداعي الشعري في استيعابه تجربة الحداثة، بما جعله يثور على بنية الواقع الاجتماعي الفكريّة ويحاول تغييرها.

إن النقد الحضاري الذي استوعب المفاهيم المعيارية للمنجز الفكري الإنساني، يبرهن على ما تسميه ( يُمنى العيد) بتجربة الشعر العربي الحديث مع الحداثة، وهذه التجربة تتحرّك في مجال وعي يميّز بين الموضوع/ الحداثة، الذات/ الإبداع، والانتقال من النظرة الإيديولوجية للموضوع؛ إلى تأمّل الذات بواسطة الموضوع مما يسمح للوعي أن يصنع تجربته مع ذاته من خلال موضوع جديد، وهذا الموضوع الجديد يقدّم نفسه للوعي دون إدراك حقيقي للوعي، بتسلل هذا الموضوع إلى الذات، وفي هذا السياق يمكن للوعي الحضاري أن يتطابق مع الوعي الذاتي؛ لأن الوعي الذاتي يدرك جيدًا كيفية حضور العالم في النص الإبداعي. تنطلق (يُمنى العيد) في خطابها النقدي من تاريخيّة ظاهرة

الحرب اللبنانية، ومكان معيّن/ لبنان، فهي تدرس الشعر ضمن خلفيّة تاريخيّة وحضاريّة محددة، تمكنت من خلالها تحديد الأطر الفكرية، والمفاهيم اللغوية، والبنى النصيّة لنماذج الشعر التي اختارتها للدراسة، وهي بهذه الممارسة تربط بين عاملين مهمين لممارسة النقد الحضاري للنصوص أو الخطابات وهما: التاريخ، والمكان، وأثرهما الواضح في ظهور أنماط جديدة من الإبداع؛ ومن ثمّة وقفت على المؤثّرات الحضارية والعوامل التاريخية في العملية الإبداعية، ونجح خطابها النقدي في هذا السياق، ولكنه أخفق بالمقابل في الكشف عن أثر الإبداع في إحداث تحوّلات حضارية ما في المجتمع، رغم اعتمادها على التجربة الشعرية، وكان ذلك على حساب التجربة الحياتية، فكان ينبغي لها في هذا السياق أن ترصد أثر الإبداع في الواقع بدلاً من رصد أثر الحضارة في الإبداع.

## المحور الثاني

## شعريّة النص وسؤال المرجعيّة

### الوعي النقدي بآفاق التحوّل الحضاري في النص الإبداعي

هل يمكن القول: إن انفتاح الفكر النقدي العربي على المرجعيّات التاريخية والثقافية جاء نتيجة حاجة معرفيّة إلى طرح أسئلة كبرى حول علاقة المعنى بمرجعيّاته، وعلاقة الأنساق بالبدايات؟. أم أن الأمر يرتبط بتأثّره بالفكر النقدي العالمي؟.

الإجابة عن هذا التساؤل، تتطلّب البحث في مشروعيّة المقاربة التاريخيّة وتحوّلات المعنى؛ لإدراك أن سؤال المرجعيات في النص الأدبي يتأسس ضمن خصوصيات الفكر. بمعنى آخر، ما الأسس الفلسفية التي تضفي على سؤال المرجعيّة في الخطاب النقدي العربي قيمة معرفيّة يمكن الكشف من خلالها عن خصوصيّة الفكر في ممارساته النقديّة؟

أدركت ( يُمنى العيد) في كتابها " في القول الشعري: الشعرية والمرجعيّة، الحداثة والقناع"[٢٤] جانب الخصوبة في الفكر الإبداعي العربي، باعتمادها بشكل أساس على البحث في الخلفيّة الثقافيّة العربيّة مع عدم التغافل عن الإفادة من معطيات الحداثة في النقد والمعرفة، بهدف اكتشاف قوانين الإبداع

---

(٢٤) يُمنى العيد، في القول الشعري: الشعريّة والمرجعيّة، الحداثة والقناع، دار الفارابي، ( بيروت ـ لبنان)، الطبعة الأولى بعد الإضافات والتعديلات، (٢٠٠٨م).

في الشعر العربي ودراستها، إلى حدّ يمكن من خلاله اعتبار استيعاب الناقد لهاتين المعرفتين – الخلفيّة الثقافيّة (الإيديولوجيا)، ومعطيات الحضارة الحديثة- سببًا في قدرته على إنتاج فكر نقدي ترنسندنتالي في دراسة النصوص العربية؛ لأنه فكر يعتمد في تجربته المعرفيّة على استيعاب الثقافة المحليّة من ناحية، والوعي بالمناهج الحديثة من ناحية أخرى، ومن ثمّ ترى ( يُمنى العيد) أن المعرفة النقديّة تنشأ من رافدين أساسيين: الخبرة، والوعي بإنجازات الآخر المعرفيّة، والعمل الإبداعي لا يكون إلا امتدادًا طبيعيًّا لهما. كما ترى أن شعريّة/ قوانين النص الشعري تمّت بالسير في اتجاه متعالٍ/ ترنسندنتالي، يطرح وعي المبدع العربي بها طرحًا ترنسندنتاليًّا؛ مما يثير تساؤلات لدى الناقد عن قيمة العنصر التراثي الذي يهتم بالبُعد الجمالي داخل النصوص من ناحية، وقيمة العنصر الحضاري الذي يسمح بتحرر النص، ومقاومته للقيود الإيديولوجيّة والثقافيّة التي تكبّل العقل، وتحصره في أطر مرجعيّة ثابتة من ناحية أخرى، ومن ثمّ يصبح النص متعاليًا وقابلاً للفهم من مداخل معرفيّة مختلفة.

لنتفق من البداية على أن تنوّع مستويات المعرفة لدى الناقد، تُمكِّنه من الكشف عن مجالات النصّ المختلفة، الأمر الذي يجعل الفكر النقدي ينتقل بين مجالات معرفيّة وفلسفيّة متعددة بتعدد مجالات النص أو الخطاب، ووفق آليّات مغايرة تنسجم وطبيعة الفضاء المعرفي للنقد، وعليه فإن الجديد الذي يمكن رصده في النقد يكمن في قواعد النقاش المعرفي والمنهجي لقضايا النص، ويستطيع الناقد

تطوير نفسه من خلال تجديد أدواته وتطوير مفرداته ومفاهيمه، وبهذا يمكننا الحديث عن نقد لا نستطيع بالضرورة القول بأنه جديد، ولكن يمكننا التأكيد بأنه مختلف، وينطبق هذا على ممارسة (يُمنى العيد) في كتابها "*في القول الشعري*". فلا يمكننا القول بأننا أمام نقد جديد، ولكن يمكن القول بأننا أمام نقد تطبيقي نوعي مختلف، فهي محاولة نقديّة تخترق النصوص الشعريّة بواسطة مجالات حضاريّة معرفيّة مثل التاريخ، وعلم الأنثروبولوجيا، والفلسفة، معتمدة على مناهج تمكّنها من مناقشة الإشكاليّات التي يطرحها النص المدروس بطريقة فيدراليّة.

والسؤال الآن: كيف تناولت (يُمنى العيد) هاتين المعرفتين – الثقافة العربيّة، والحداثة الغربيّة-؟. وما أثرهما في الكشف عن جوانب معرفيّة حضاريّة في النص الإبداعي في الشعر العربي؟. أقصد بالثقافة العربيّة، التراث العربي الذي شكّل فكر المبدع العربي. والحديث عن الثقافة العربية والتاريخ أمران متلازمان، فالتاريخ هو سردٌ لأحداث الماضي وأفكاره، ورصد التغيّرات التي تطرأ على الفكر والأحداث معًا؛ ومن ثمّ فالسؤال يتطرّق لإشكاليّة معرفيّة مهمة، وهي البحث في العلاقة بين الماضي/ التراثي، والحاضر/ الحضاري، للكشف عن قيمة الراهن/ الحضاري المعرفيّة في تقديم مقترحات يمكن أن تُسهم في تطوّر الواقع، وجعل الفكر أكثر تقدّمًا.

## الأسس النقديّة والمنطلقات المنهجيّة:

تنـزع (يُمنى العيد) في دراستها نحو تركيب منهجي مفتوح، تزاوج فيه بين التراث الشعري العربي الحديث والمعاصر، ومعطيات مناهج الحداثة وما بعدها، في محاولة لتأسيس حوار نقدي يستوعب ما أنجزته العقليّة الإبداعيّة العربيّة، وما أنجزه الفكر النقدي الحديث والمعاصر، فـ " إذا كان للنقد منطلقاته المنهجيّة وقوانينه العامة التي تحكم طريقة تعامله مع الأثر الأدبي، فإن هذه المنطلقات وهذه القوانين، لا تعادل بوجودها، وجود منهج جاهز يمكن استخدامه لتحليل الأثر الأدبي، وبالتالي التوسّل به، وبسهولة، كأداة عند تحليل نص ما.

" إن المنهج في استناده إلى قواعد عامة، يتكوّن بالممارسة، وهو، بتكوّنه هذا، يبقى تطوّرًا واستمرارًا، غير منفصل عن تطوّر الأدب واستمراره، وإلا فَقَدَ صنعته، كمنهج، وسقط في حقيبة الأحكام الخارجيّة والآراء الجاهزة، وسقط منه حضور الأثر الأدبي فيه. هكذا يكون لكل عمل نقدي خصوصيته المنهجيّة المنبثقة من هذه العلاقة القائمة بين ضرورات الأثر الأدبي، موضوع النقد، وبين ضرورات الممارسة المنهجيّة للنقد"[٢٥] .

ولكي تعطي (يُمنى العيد) لهذا التصوّر المنهجي المتشابك مشروعيّته العلمية ومصداقيّته المعرفيّة والحضاريّة، نراها تؤكّد أهميّة القراءة التاريخيّة في

---

(٢٥) السابق، ص١٤٥، ١٤٦.

تفسير العمل الأدبي، فعلى سبيل المثال تؤكّد في دراستها المعنونة بـ (حدود القول عند سعيد عقل) أن " الشعر إنتاج تاريخي ولا يمكن أن تكون قراءته إلا قراءة تاريخيّة، ونقصد بالقراءة التاريخية القراءة التي يتدخّل الظرف التاريخي فيها كعامل من عوامل علميتها، إذ يساعد هذا الظرف على كشف الحقيقي في الأثر المقروء. والقراءة التاريخيّة لا تتناقض، كما يتوهم البعض خطأً، مع غنى البُعد الشعري، أو حضور الاحتمال فيه... قد تُتهم مثل هذه القراءة بهذا النوع من التناقض حين تحاول أن تنفذ إلى ما هو موضوعي في العمل الشعري لا لتخنقه أو لتأسر الحرّية فيه، بل لتكشف منطقه وحدود القول فيه، فلا يبقى هروبًا في التضليل والفراغ، ولتبقى للشاعر، فيما بعد هذا الكشف، حرّية مثل هذا الهروب"[٢٦] .

وتؤكِّد في سياق آخر أهميّة الجينالوجيا في بحثها عن أصول الإبداع الشعري في دراستها المعنونة بـ ( شعر المقالح، مرجعيته وشعريته)، فتقول: " إن الثقافي يكون مرجعًا للنص، وهو، بالتالي، وجود خارجي تتعامل معه الذاكرة. وعليه فإن قراءة ما، تنظر في العلاقة بين النص وهذا الثقافي المرجعي، لا يمكن أن تعتبر قراءة في النص، حتى إذا ما ادّعت القراءة النصيّة قراءة هذا المرجعي في النص نفسه كان عليها أن تأخذ بعين الاعتبار اختلاف هذا المرجعي، أو تحوّله، بحيث لا يعود هذا المرجعي هو ذاته كما

(٢٦) السابق، ص ١١٧.

في وجوده التاريخي، بل يصير هذا المرجعي هو هذا الاختلاف، أو هذا النص وقد اكتسب تميّزه.. ليس المرجعي وجودًا مُدرجًا في النص، ولا تضمينًا فيه، بل هو تحوّل، وصيرورة يحققا أن كون النص اختلافًا وإبداعًا"(٢٧) ، كما تؤكّد أهميّة دراسة شعرية القصيدة في بحثها عن الشعريّة (الشعريّة في برسونا نون غراتا) لسميح القاسم، فتتناول شعرية العنوان (٢٨) ، وشعرية المعنى (٢٩) ، وشعرية التشكيل اللغوي(٣٠) ، وشعرية التشكيل الموسيقي(٣١) .

تبتغي ( يُمنى العيد) منهجًا خاصًا في النقد، وتهدف هذه المنهجيّة إلى الولوج في أعماق النص الأدبي من خلال إجراء نقدي يهتم بدراسة النص من جميع مستوياته الفنيّة والمعرفيّة بالاعتماد على مبدأ التركيب المنهجي، أو على عدد من المناهج يُكمل بعضها بعضًا، غير مُبالية بالاعتماد على منهج واحد في قراءة النصوص، ومن ثمّ دأبت في دراستها للنصوص الشعريّة على محاولة المزاوجة المتعالية بين جملة من المناهج النقديّة القديمة والحديثة، وهذا المبدأ النقدي يأخذ به عدد من النقاد المحدثين والمعاصرين، لاسيما الذين يعمدون إلى تطبيق مناهج

(٢٧) السابق، ص٢٠٣، ٢٠٤.

(٢٨) السابق، ص٢٦٤.

(٢٩) السابق، ص٢٦٨.

(٣٠) السابق، ص٢٧٥.

(٣١) السابق، ص٢٧٨.

الحداثة على النصوص العربية، فيذهب بعض المعاصرين إلى أن مبدأ التركيب المنهجي والاعتماد على أكثر من منهج، أي تجنيس التركيبات المنهجيّة يحمي الناقد من الوقوع في فخ التلفيقيّة[٣٢] . ويؤكِّد في السياق نفسه فلسفة المزاوجة بين المناهج النقدية الحديثة، فيقول:" فلا البنيوية، ولا النفسانيّة، ولا السيميائية، ولا الأسلوبية نفسها، تستطيع إحداهن أن تزعم أنها ناشئة من عدم، وأن كل أدواتها التقنية، ومصطلحاتها المفهوماتية جديدة، فاللسانيات قامت على جهود النحاة وفقهاء اللغة وحتى المعجميين، كما أن الأسلوبية على الرغم من أنها فرع من فروع اللسانيات تصنيفًا، إلا أنها قامت على أنقاض البلاغة بفروعها الثلاثة: البيان والمعاني والبديع، ولم تقم البنيوية إلا على جهود الشكلانيين الروس، وجهود دي سوسير. على حين أن السيميائية هي خليط من اللسانيات والنحو، وربما البلاغة"[٣٣] . فالمزاوجة بين المناهج النقدية الحديثة في دراسة النصوص، إجراء مهم اعتمدت عليه ( يُمنى العيد) في دراستها الراهنة، ولن أتوقف كثيرًا أمام جدوى هذا الإجراء أو عدم جدواه؛ لأنه بالمقابل هناك من يؤيّد الاعتماد على منهج واحد في دراسة النصوص، وتوصلوا بالمنهج الواحد إلى نتائج مهمة،

---

(٣٢) راجع، عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، علامات، النادي الأدبي بجدة ( المملكة العربية السعودية)، الجزء الخامس، المجلّد الثاني، ربيع الأول ١٤١٣هـ/ سبتمبر ١٩٩٢م، ص ٢٤٤، ١٤٥.

(٣٣) السابق، ص ١٤٥.

وأذكر على سبيل المثال لا الحصر، اعتماد كمال أبي ديب على المنهج البنيوي في دراساته للشعر الجاهلي(٣٤) ، والهادي الطرابلسي على الأسلوبية في دراسته لشعر شوقي(٣٥) . ولكن أتوقف أمام النزوع نحو التركيب المنهجي الذي اعتمدت عليه ( يُمنى العيد)، وافتراضها المنهجي بأن انفتاح النص على مجالات أخرى مختلفة، يدفع الناقد بالتبعيّة إلى الانفتاح على مناهج مختلفة، وكأن انفتاح النص يتطلّب بالضرورة انفتاحًا منهجيًّا، ومن الواضح أن الباحثة تبنّت بوعي عميق هذا المبدأ، فهي تُعرِّف القول الشعري بأنه " القول الذي ينهض في الحقل الثقافي الشعري أو الأدبي. وفي هذا الحقل يُصاغ القول ويتميّز في جنس هو الشعر"(٣٦). ومن ثمّ يصبح الشعر " قولاً يصير شعريًّا، أي يتميّز بمفاهيمه الشعريّة دون أن يُعادل القول الشعري هذه المفاهيم. بل هو ينهض ويصير بها شعريًّا، وهذا ما أتاح للنقد أن يكون بحثه في الشعر هو بحث في شعريّته، أي في هذا الذي يجعل من قول ما قولاً شعريًّا"(٣٧) .

---

(٣٤) كمال أبو ديب، الرؤى المقنّعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (١٩٨٦م).

(٣٥) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيّات، المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، (١٩٩٦م).

(٣٦) يُمنى العيد، في القول الشعري: الشعريّة والمرجعيّة، الحداثة والقناع، ص٣٠.

(٣٧) السابق، ص٣٠.

يدخلنا هذا الطرح الجدلي لعلاقة القول الشعري بالثقافة - في التعريف الأول _ ضمن اعتقاد يمكن وسمه بالتصوّر التقليدي لعلاقة الشعر بالثقافة، أو بالمرجعيّة الثقافيّة العربيّة، والذي أشاعته الدراسات التاريخيّة والثقافيّة للشعر العربي، فأحالت قِيم الشعر وموضوعاته وتقاليده إلى التاريخ والمجتمع الذي نشأ فيه، ويؤكد (بيير بوردو) أن الأديب نفسه الذي يصنع الأدب يخضع هو الآخر لهذه الثقافة " إن الأديب الذي يصنع العمل هو نفسه مصنوع داخل مجال الإنتاج الثقافي، إذ يقوم الحقل الاجتماعي الذي نشأ فيه بترسيخ مجموعة من الخطوات الإدراكية والتقويمية في بنيته الذهنية تطابق بنيته الاجتماعية، فتشغل بوصفها مصادر محركة لفكره ومنظمة لطريقة عمله وموجهة لها، كما يسهم أيضا في صناعته داخل مجال الإنتاج كل من عمل على "اكتشافه" وتكريسه بوصفه أديباً معروفاً ومعترفا به"[٣٨]. بينما يُعدّ التعريف الثاني بداية نوع جديد في التعامل بين المفهوم في بُعده المعرفي والشعر، فالنص الشعري ينهض بالمفاهيم التي لها سمة الشعريّة ليصبح نصًا شعريًّا، ومن ثمّ يصبح النقد بحثًا في شعريّة الشعر، وعلى هذا يمكن القول بأن: الشعر لا ينشأ إلا في لحظات التزام المبدع بقواعد شعريّة معينة.

إن البحث عن معنى الثقافة - في مجال النقد الثقافي والدراسات

---

(٣٨) بيير بورديو : قواعد الفن تكون الحقل الأدبي وبنيته، ترجمة : إبراهيم فتحي، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط١، (١٩٩٣م)، ص٢٢٩-٢٣٠، ٢٣٣.

الثقافيّة- في النصوص الإبداعيّة، يمثِّل بحثًا في حدّين متقابلين، أعني بهما الثقافة/ الشفاهيّة، والنص/ الكتابيّة، فمن شأن الثقافة أن تتفيّأ بالبقاء والخلود من خلال مبادئها التي تطبعها على حُرّاسها من البشر، ومن شأن النص التسجيل والحفظ، ومن ثمّ المراجعة والنقد، وهذا الإجراء مزعج دومًا بالنسبة للثقافة. من شأن الثقافة أنها تسعى إلى المُطلق، ومن شأن النص أنه دائم التحوّل والتبدّل، وفي هذا السياق يمكننا البحث عن تصوّر ( يُمنى العيد) عن الثقافة وعلاقتها بالنصوص الشعريّة، وتتحدد هذه العلاقة في أن الثقافة تقف خلف النصوص – كما سوف نرى- وبإمكاننا من خلال البحث في عناصرها الكشف عن أصول النصوص ومساراتها وغاياتها، ذلك لأن النصوص في ظل إبداعها أسيرة مفاهيم ثقافيّة بحتة، وربما يكون هذا التصوّر تقليديًّا إلى حد كبير في البحث عن العلاقة بين النصوص والثقافة.

ما أقصده بالتصوّر التقليدي، هو التصوّر الذي بقدر ما يعتبر النص الشعري نتاجًا لثقافة ما، فإنه بقدر ذلك ينظر إلى مجاليهما ومنهجيهما على أنهما متوافقان تمام التوافق؛ مما يسمح بدراسة التأثيرات المتبادلة بينهما، ولا يسمح باستقلاليّة كل منهما عن الآخر. ربما يكون هذا صحيحًا في نماذج معيّنة، ولكن في المقابل، هناك نماذج أخرى خالدة في الشعر العربي توضح التعارض بينهما، وتبرز تمرّد الشاعر على ثقافته التي راح ضحيتها، مثل شعر الصعاليك، الذي يُعدّ خروجًا على المألوف والسائد في الثقافة العربيّة، أو ناقمًا عليها مثل شعر

المعرّي، أو ساخرًا من تقاليدها مثل شعر أبي نواس.. وغيرهم.

إن تصوّرًا مثل هذا يصدر عن رؤية نقدية تُضفي على الثقافة طابع النهائيّة والإطلاق، وعلى الشعر طابع التبعيّة والتقليد، ويضفي على الأول طابع السلطة، وعلى الثاني طابع اللا موضوعيّة، فيعتبر الثقافة مجالاً للتجربة الشعريّة، والنقد ميدانًا للتأمّل الثقافي الخالص في النص الشعري، ويريد من الناقد أن يجعل من النقد دراسة للظواهر الثقافيّة في النص الشعري القابلة للملاحظة. وإشكاليّة هذا التصوّر، هي نفسها إشكاليّة النقد الثقافي في قراءته للنصوص الأدبيّة، حيث يفرض النظام الثقافي السائد في فترة ما؛ تراتبًا معياريًّا على العمليّة الإبداعيّة، ومن يخرج على هذا التراتب يُتّهم بأنه مخالف لمعايير الإبداع الأصليّة، وهذا كفيل بتهميش إبداع كل نص يخرج عن هذا التراتب. إن نقد هذا التصوّر يمثّل حقيقة إشكالاً معرفيًّا؛ لأن التراتب المعياري الجمالي واللغوي في النص الإبداعي يتبع هو الآخر تراتبًا على مستوى منظومة القِيم والأخلاق التي تؤطِّر سلوك الإنسان في مرحلة تاريخيّة ما، ومن ثمّ يقدّم نفسه على أنه أداة تعبير وليس أداة نقد وتغيير، فنقرأ في النص مشكلات العصر، ونقرأ لغته على أنها أداة تمثيل ونقل لأحداث العصر وإشكالياته، وليست أداة نقد وتساؤل.

تداركت ( يُمنى العيد) هذا التصور التقليدي في تعريفيها السابقين للقول الشعري، عند قراءتها لشعر عبد العزيز المقالح، فتطرح رؤية نقدية مغايرة تشير إلى وعي نقدي مختلف لعلاقة النص الشعري بمرجعيته الثقافيّة، حيث

تستهل قراءتها لشعره بسؤال مهم: " كيف يمكن لقراءة في نص أن تنظر في العلاقة بين هذا النص وثقافيّ له؟"[٣٩] . وفي إجابتها عن هذا السؤال يمكننا إدراك هذا الوعي المختلف - عند ( يُمنى العيد)- لعلاقة النص الشعري بمرجعيته الثقافيّة " مبرر السؤال هو أن الثقافي يكون مرجعًا للنص. وهو بالتالي، وجود خارجي تتعامل معه الذاكرة. وعليه فإن قراءةً ما، تنظر في العلاقة بين النص وهذا الثقافي المرجعي، لا يمكن أن تُعْتَبر قراءة مرجعيّة في النص، حتى إذا ما ادّعت القراءة النصيّة قراءة هذا المرجعي في النص نفسه كان عليها أن تأخذ بعين الاعتبار اختلاف هذا المرجعي، أو تحوّله، بحيث لا يعود هذا المرجعي هو ذاته كما في وجوده الخارجي، بل يصير هذا المرجعي هو هذا الاختلاف، أو هذا النص وقد اكتسب تميّزه ... ليس المرجعي وجودًا مدرجًا في النص، ولا تضمينًا فيه، بل هو تحوّل، صيرورة يحققها كون النص اختلافًا وإبداعًا"[٤٠] .

ينطوي سؤال ( يُمنى العيد) السابق على بُعد حضاري/ فلسفي مهم؛ إذ يثري إشكال البحث في العنصر الاختلافي للنص الأدبي الذي يستمد قيمته من العلاقة بين الأدبي والثقافي، إذ إن الثقافة هي الأصل، أو الميلاد، ولكنها أيضًا من جهة أخرى هي الاختلاف داخل النص الأدبي، ومن ثمّ تطرح ( يُمنى

(٣٩) السابق، ص٢٠٣.

(٤٠) السابق، ص٢٠٣.

العيد) في نهاية إجابتها عن السؤال، أهميّة رصد التحوّل الثقافي داخل النص الشعري. وتعتمد ( يُمنى العيد)، على منطق تحويلي متحرر، يساعد العقل على التحرر من أسر التأصيل والتأسيس، كما يساعد العقل على تجاوز منطق الماهيّات والمطابقات؛ لأنه ليس من المهم القبض على الواقع كما هو في النص، لكن المهم كيف نصير مختلفين عمّا نحن فيه عند دراسة النصوص من خلال طرائق منهجيّة يُعاد معها فهم النصوص بطرائق منهجيّة وحضاريّة.

يتداخل الثقافي والأدبي في المجال الإبداعي، ووعي الناقد هو الذي يكشف عن طبيعة العلاقة بين الثقافي والأدبي في النص الإبداعي، والقارئ لظاهرة ثقافيّة ما، لا يستطيع حصر رؤيته لها في الحدود المعرفيّة التي تؤطّرها؛ لأن تداعي المعاني تعمل على توسيع الحدود، وتقدّم نفسها كنماذج وأمثلة أخذت على المستوى الأدبي، دون التغافل عن مضامينها الثقافيّة أو الإيديولوجيّة التي ستظهر كنسخة مطابقة في سياقها الأدبي، وهذا هو الشيء الذي يمنحها تفردها ويخرجها من مجالها الثقافي/ النسقي العام إلى سياقها الأدبي الخاص؛ لتكتسب أبعادًا جماليّة ومعرفيّة جديدة عن طريق المبدع، ثم تعود إلى الوجود في صورة أخرى داخل الخطاب الإبداعي ليكشف عنها الناقد أو القارئ، ويؤكّد ( تيري إيجلتون) في سياق حديثه عن علاقة إيديولوجيا المؤلّف، والإيديولوجيا العامة، وصيغة الإنتاج الأدبيّة أن " القراءة، كشف إيديولوجي عن نتاج إيديولوجي، وتاريخ النقد الأدبي هو تاريخ الوضعيّات الممكنة الوجود بين لحظات إنتاج

النص ولحظات استهلاكه. بين هاتين اللحظتين الإيديولوجيتين سوف توجد علاقات تناظر فعّال، صدام أو تعارض، سوف تتعدد هذه العلاقات جزئيًّا بوساطة تاريخ عمليّات الاستقبال الإيديولوجيّة للنص الذي يعترض ما بينهما. يُستهلك النص ضمن إيديولوجية جماليّة تشكّلت، جزئيًّا، بوساطة طقم من الوضعيّات تجلّت في الإيديولوجيّة العامة والجماليّة، التي هي تاريخ إنتاج النص واستهلاكه الذي تشكّل من وضعيّة وجود الإيديولوجيّة العامة/ الإيديولوجيّة الجماليّة في لحظة استهلاك النص المحددة. قد تؤدي الإيديولوجيّة العامة دور العنصر المهيمن ضمن إيديولوجيّة الاستهلاك، لكنها تعمل، بعامة، على درجة عالية من الاستقلال النسبي الذي تنسبه إلى الحقل الجمالي. كما توجد إيديولوجيّة لاستهلاك محدد بعينه، توجد أيضًا إيديولوجيّة للاستهلاك العام الذي تعمل الإيديولوجيّة السابقة عليه، وهي إيديولوجيّة فعل القراءة نفسها، التي قد تُحوَّل إلى شفرة قد تكون احتفاليّة دينيّة، ميثاقًا اجتماعيًّا يتمتّع بامتيازات، وهكذا يُدار أي فعل محدد للقراءة ضمن طقم عام من الافتراضات؛ لأن المعنى الإيديولوجي للقراءة نفسها ضمن افتراضات تشكيل اجتماعي معيّن، يُنتسب، بوصفه جزءًا من الإيديولوجيّة الجماليّة، إلى إيديولوجية الثقافة العامة التي تشكِّل جزءًا من الإيديولوجية العامة"(٤١).

---

(٤١) تيري إيجلتون، النقد والإيديولوجيّة، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، (بيروت ـ لبنان) (١٩٩٢م)، ص ٧٩، ٨٠.

انطلاقًا من هذا يمكن اعتبار النص الأدبي "*جينيالوجيا*"؛ أي يمتلك القدرة على استيعاب الأصول وقراءتها والوعي بتحوّلاتها، والنقد "*أركيولوجيا*"؛ أي دراسة المبادئ والأسس التي استوعبت النص، وعلى هذا يمكننا القول بأن الأركيولوجيا؛ هي الإجابة التي تنطوي عليها أسئلة المبدع/ الشاعر في نصّه، فـ ( يُمنى العيد)، تريد أن توغل التفكير في مختبر التجارب الإنسانية/ النص؛ لرصد تحوّلات القيم الثقافيّة/ التيمات الثقافيّة داخل النصوص، بهدف توسيع مجالات البحث في النص الأدبي، وليست عملية إعادة تقييم لما هو موجود داخله، وبهذا لا يمكننا محاكمة أنساقنا اللغويّة – كما هو الحال في الأسلوبيّة- ولا محاكمة أنساقنا الثقافيّة – كما هو الحال في النقد الثقافي- لقد قدّمت ( يُمنى العيد) في دراستها نقدًا فلسفيًّا لتجارب عربيّة يمكن تسميتها بتجارب حداثيّة في الشعر العربي؛ حيث رصدت فيها التحوّلات الفكرية والتاريخيّة التي حدثت في المجتمع العربي، وتمثّل نمطًا من المعرفة يصعب استيعابه دون فهم الشروط الذاتيّة، والثقافيّة، والتاريخيّة، لمجتمعاتنا العربيّة، وربما تكون هذه الإشكاليّة هي التي دفعت ( يُمنى العيد) إلى تبنّي فكرة التزاوج المنهجي في دراسة النصوص، إيمانًا منها بأن تعدد المعارف داخل النصوص لا يكشف عن فلسفتها منهج واحد، بل عدّة مناهج. فالمنهجيّة عندها تعني "استخدام أدوات مفهوميّة مُنْتَجة في واقع للنظر فيه وفهمه ومحاورته، وليكون هذا الواقع ، من ثمّ، حضورًا على مستوى المعرفة، ولا تعني استخدام هذه

الأدوات لتغييب هذا الواقع أو لإغفال حقيقته"[٤٢] . وألمح في هذا التعريف انفتاحًا معرفيًّا يكثِّف رؤية فلسفيّة لتطبيق المنهج في دراسة النص، وهي بهذا تؤسس لحداثة نوعيّة في دراسة النصوص الشعريّة تبدأ بالوعي الثقافي والتاريخي والنقد العلمي لواقع النص، واستمرارًا لهذه الرؤية تطرح سؤالاً مهمًا " كيف يمكن لمنهجيّة أن تعتمد النص مساحة مادية تقرأ فيها، بُغية إنتاج معرفة بهذا الجسد، أن تغفل واقع النص، أو معاناة تكوّنه ونهوضه لغة مكتوبة؟ أو كيف تغفل القراءة المنهجيّة العلاقة القائمة بين النص المكتوب والثقافي المرجعي له من حيث كون هذه العلاقة تُعاني مسألتها الصعبة؟. هل تغفل القراءة المنهجيّة هذه العلاقة بدافع الحرص على استقلاليّة النص؟. ولكن هل كان للنص أن يستقل بالشكل الذي هو عليه خارج هذه العلاقة التي لها سمة التاريخي والتاركة أثرها فيه، في تكوّنه وبنيته؟، أم أن استقلاليّة النص هي في تهميش علاقته بالثقافي المرجعي له، ومحو الأثر الناتج عنها فيه؟"[٤٣] .

إن الأسئلة المطروحة في الفقرة السابقة تعطي أهميّة لأبعاد الثقافة الرمزيّة في النص الأدبي، ولعل التصوّر الأحادي للنص الأدبي يقف وراء الأوهام والمنزلقات الفكريّة والمنهجيّة، فتجاهل الثقافة أو واقع النص يترجم عجز نقدنا عن فهم شروط إنتاج النص الأدبي، والخصوصيّة الضيّقة التي ترفض تعدديّة

---

(٤٢) (يُمنى العيد)، في القول الشعري: الشعريّة والمرجعيّة، الحداثة والقناع، ص ٢٠٨.

(٤٣) السابق، ص ٢٠٩.

المعنى داخل النص، لا تدافع إلا عن الاستبداد الجمالي لدراسة النص، فالثقافة حاضرة في النص، وكل دراسة نوعيّة جديدة، يجب أن تأخذ بعين الاعتبار الجدل الخاص بين المعرفي والثقافي، أو الجمالي والثقافي داخل النص الأدبي، وعليه، فإن عملية نقد النص أو دراسته تبقى متلازمة مع نقد الثقافة على أرض الواقع الذي أُنتج النص فيه، وفهم الترابط بين النص، والثقافة، والواقع.

هذا المثلّث المعرفي الذي يمثّل رأسه النص، وقاعدته الثقافة والواقع، يمثِّل التحذير الذي توجهه ( يُمنى العيد) لنظريات النقد التي تُغلق النص على نفسه وتعزله عن الواقع ومرجعيته. إنها تريد بهذه الممارسة إعادة الصلة بين النص والحياة الإنسانية، إيمانًا منها بأنه ليس هناك معرفة بدون ثقافة، وأن المعرفة تتحقق داخل النص من خبرة الشاعر الاجتماعيّة. " إن قراءة نصوص ( المقالح) وربما نصوص غيره من الشعراء المحدثين في اليمن، تبدأ من رؤية هذه في الواقع الثقافي اليمني، لا من أجل موضعتها فيه وتقويمها نسبة إليه، بل لرؤية هذا الثقافي فيها، من حيث هو أثر يتحكّم في صياغتها ومنطق قولها"[٤٤] . هذا يعني أن العمليات الإنسانيّة المعرفيّة والثقافيّة والأخلاقيّة والقيميّة.. متضمّنة في أبنية النص، ويقوم النص بالتعبير عن هذه الأبنية، بحيث تصبح هذه العمليات/ الممارسات ناتجًا معرفيًّا ترنسندنتاليًّا داخل النص، ومن ثمّ فإن هذه النصوص

(٤٤) السابق، ص ٢٠٣.

تعبِّر عن مصلحة حفظ الحياة، أو الحفاظ على قِيمها عن طريق المعرفة والفعل/ النص.

تبحث ( يُمنى العيد) في النص الذي يبدو فيه العالم وكأنه عالم من الوقائع الثقافيّة/ الأحداث الثقافيّة، يمكن وصفها من خلال العلاقة القائمة بينهما مؤكِّدة أن موضوع التحليل يتكوّن قبليًّا في عالم الثقافة/ مرجعية النص؛ ولكن هذه الممارسة لم تمكِّن ( يُمنى العيد) من محاولة التمييز بين اللحظة التي تمسك فيها الثقافة بتقاليد النص الثابتة، واللحظة التي تعبِّر فيها هذه النصوص عن ارتباطات جامدة بالإيديولوجيا، ولكنها قابلة للتحويل من قِبل المبدع، فالأنساق الثقافيّة تؤطِّر الأنساق النصيّة؛ ولكن الشاعر يستطيع من خلال حِيله الذاتية التعبير عن فلسفته في الحياة من خلال هذه الأنساق(٤٥) .

الأنساق الثقافيّة تؤكِّد حقيقة مفادها أن الثقافة تمثِّل سلطة مجسّمة في نظام المجتمع وأساليب حياته، وعلى الرغم من قوتها، فهي تابعة لنمط إنتاج ما يُعدّ بالنسبة لها بنية أساسيّة، وفي هذا السياق يمكننا الحديث عن ثلاث مسلّمات للثقافة:

*المسلّمة الأولى*: **الجوهريّة والشكليّة؛** فالثقافة تُعدّ – كفكر- جوهرًا لمجتمع ما من المجتمعات، وتُعدّ – كسلوك- شكلاً أو مظهرًا يؤطِّر أفعال الذين

---

(٤٥) راجع، عبد الفتاح يوسف، سيمياء الأنساق، ورقة بحثيّة مقدمة لملتقى السيميائيات الرابع ، مختبر السيميائيات، كلية الآداب، جامعة وهران، (ديسمبر ٢٠٠٨م).

يعيشون في إطارها.

*المسلّمة الثانية*: **قوّة التأثير**؛ ومفاد هذه المسلّمة أن الثقافة تمارس دورها كإيديولوجيّة، تقمع تارة، وتخدع ثانية، وتتقمص دور البطل المُنقذ تارة ثالثة، وتتغيّر بحسب الحالات، فهي تنتج الواقع قبل أن تقمعه، وتنتج الأفكار قبل أن تضفي عليها رداءً جميلاً يخفي خلفه معارف سلبيّة، وتكتسب المصداقيّة من خلال سيادتها وثقة المجتمع فيها.

*المسلّمة الثالثة*: **الشرعيّة**؛ ومفادها أن سلطة الثقافة تتجلّى في صياغتها كقانون اجتماعي مفروض على كل قوى المجتمع، ويدين له بالولاء.

والكتابة الإبداعيّة، إحدى الممارسات التي تمارس داخل ثقافة ما، وعلى هذا الأساس، فإن الكتابة الإبداعيّة تخضع هي الأخرى – بشكل ما- لتأثير الثقافة، وأدركت ( يُمنى العيد) هذه الإشكاليّة في تعبيرها:" لا يمكن للقراءة المنهجيّة أن تقرأ الكتابة خارج واقعها أو خارج معاناتها في الحقل الثقافي الذي فيه تمارس علاقتها المرجعيّة بالثقافي المكتوب"(٤٦) .

فـ ( يُمنى العيد) تكشف عن رؤية الثقافي في النص كأثر يتحكّم في صياغتها ومنطق قولها، وتكشف مثل هذه الممارسات عن فلسفة الإنسان المبدع في تعامله مع الثقافة والتاريخ بوعي داخل خطاباته، ويمكننا في هذا السياق

(٤٦) يُمنى العيد، في القول الشعري: الشعريّة والمرجعيّة، الحداثة والقناع، ص٢٠٩.

التمييز بين الثقافة كطبيعة، والثقافة كفلسفة في وعي الإنسان/ المبدع، ويمكننا تسميتها بالثقافويّة؛ وأقصد بها الموقف المعرفي والجمالي للشاعر أو المبدع الذي يرى في الثقافة/ الطبيعة بوصفها مجموع العادات والتقاليد والأنساق مجالاً للمعرفة والجمال، وعلى هذا لا يُعنى الشاعر/ المبدع بتكرار هذه الأنساق الثقافيّة في خطاباته، بقدر ما يُعنى بالكشف عن فلسفة الممارسات الثقافيّة وقِيمها المعرفيّة والجماليّة والأخلاقيّة واللا أخلاقيّة، وهو بُعد حضاري مهم يُعنى بوقفة المبدع بين الطبيعة والنفس البشريّة. ولكن هل التفتت (يُمنى العيد) إلى هذه الفلسفة؟ الإجابة عن هذا السؤال هي موضوع المحور القادم.

## المحور الثالث

## تطوّر الوعي بالشعرية في الخطاب النقدي المعاصر

## من المنهج إلى المنهجيّـة

ثمّة مصطلحان إشكاليّان يتضمنهما العنوان الفرعي لهذا المحور، وهما: مصطلح *المنهج*، ومصطلح *المنهجيّة*. أقصد بالمنهج؛ الإجراء الذي اتَّبعته (يُمنى العيد) لعرض موضوعها؛ بهدف الوصول إلى نتائج مهمة حول الموضوع نفسه. أما المنهجيّة فأقصد بها الطرائق التي اتّبعتها ( يُمنى العيد) في دراستها للنماذج الإبداعيّة، والبحث في الأسس المنهجيّة التي شكّلت هذه النماذج من خلال دراسة استقرائيّة أو استنباطيّة مبنيّة على المقارنة وتقديم الحجج والبراهين المعرفيّة.

انطلقنا معرفيًّا في المحور السابق من سؤال البحث في العلاقة بين الماضي والحضاري؛ للكشف عن قيمة الراهن/ الحضاري المعرفيّة، وسوف يكون انطلاقنا المعرفي في هذا المحور مكمّلاً لهذه الإشكاليّة، وهو سؤال البحث في إشكاليّة العلاقة بين المعنى، والفهم، أو معنى النص، وفهم الناقد للنص في الخطاب النقدي المعاصر؛ للكشف عن مدى وعي الناقد العربي بإشكاليّة هذه العلاقات وفلسفته في الصياغة المعرفيّة لخطابه النقدي.

متى عرف العقل النقدي العربي النقد الثقافي بوصفه أحد توجهات النقد الغربي ما بعد الحداثي؟ وهل كان العقل النقدي العربي على وعي حقيقي

بهذا الفكر داخل الخطابات؟ اختلف الباحثون والنقاد في هذا الشأن اختلافًا كبيرًا، ويمكن اختزال هذا الاختلاف في التساؤلات التالية: هل حدث هذا في مراحل النقد المبكرة عند ابن سلاّم، وابن قتيبة، والقرطاجني، وابن رشيق، وغيرهم..، أم في مطلع القرن العشرين بعد انفتاح الفكر النقدي العربي على النقد الغربي؟ أم مؤخرًا مع بدايات القرن الواحد والعشرين؟ نحن بصدد إشكاليّة معرفيّة يمكن من خلال بحثها الوقوف على حقيقة ما إذا كان الفكر النقدي العربي مرّ عبر تاريخه بتطوّرات مهمة، يمكن من خلالها الكشف عن تطوّر الوعي في الخطاب النقدي العربي المعاصر، أم أن معارفه النقديّة هي مجرد مكتسبات معرفيّة نتيجة انفتاحه على الفكر الغربي!.

إذا تغيّرت منطلقاتنا الإبستمولوجيّة لدراسة الثقافة داخل النصوص، يمكننا في هذه اللحظة الحديث عن الإسهام المعرفي في تطوّر الفكر النقدي، ومناقشة ما يمكن وسمه بالإشكاليّات الحضاريّة في النص الإبداعي، أمّا مجرّد التطبيق الحرفي لقوانين النقد، فهذا هو ما وسمته سابقًا بالمكتسبات المعرفيّة نتيجة الاحتكاك المعرفي بالآخر، وتغيّر المنطلقات لدراسة الثقافة داخل النصوص/ الخطابات، ويمكن بحثه من خلال الإجابة عن التساؤلين التاليين: هل وُجِدَ النص في عالم الثقافة؟ أم أن عالم الثقافة خُلِقَ من أجل النص؟ إذا كانت الإجابة بالإيجاب في سياق السؤال الأول؛ فإن النص لا يتعدّى كونه أحد منتجات الثقافة، يخضع لأطرها، ويزدهر بازدهارها، ويتوارى باندثارها، ومن

ثمّ يبحث الناقد عن الثقافة وأنساقها داخل النصوص، أو بمعنى آخر، يفسّر الناقد الثقافة بالنصوص، وبناءً على هذا يصبح النص مستودعًا لأنماط الثقافة، وهذا مجال البحث في النقد الثقافي. أما إذا كانت الإجابة بالإيجاب في سياق السؤال الثاني؛ فإن النص سوف يصبح محورًا رئيسًا لعالم الثقافة، ويمكننا الحديث عندئذٍ عن أثر الخطابات الإيجابي والسلبي في الثقافة ونقده أنساقها، ويبحث الناقد عن قيمة المعنى الإنساني داخل الخطابات وعلاقته بالثقافي؛ ومن ثمّة يهتم الناقد بنقد الإشكاليّات وتحوّلاتها بين الثقافي والإنساني، أو الجمالي والمعرفي، أو الشفاهي والكتابي، وهذا مجال البحث في النقد الحضاري، وعلى هذا يمكننا القول بأن السؤال الأول، سؤال ثقافي يهتم برصد الأنساق الثقافيّة وتفكيكيها، أما السؤال الثاني، فسؤال حضاري يهتم بالبحث في الإشكاليّات التي تُعيق أو تساعد حركة التقدّم على المستوى الحضاري في النصوص الإبداعيّة، ومن المعروف أن هناك علاقة على نحو ما بين النقد الثقافي والنقد الحضاري، باعتبار النقد الحضاري هو امتداد للنقد الثقافي وتطورًا له، فإذا كان النقد الثقافي يتوقّف عند كشف الأنساق، فإن النقد الحضاري يبدأ بالأنساق وينتهي بالأسباب، أي أسباب التقدّم والتراجع الحضاري، ويمكن لقارئ الخطاب النقدي في هذه اللحظة إدراك الفرق بين المعنى في صياغته الثقافيّة والمعنى في صياغته الإنسانيّة، ويمكنني إيضاح هذه الفكرة بأسلوب آخر، فأسوق أنموذج الخطاب السجالي في الشعر العربي ممثّلاً في الخطاب الشعري

لنقائض جرير والفرزدق والأخطل، فإذا طبّقنا شروط السؤال الأول المطروح أعلاه؛ فإننا سوف نكشف عن عيوب وأنساق ثقافيّة في هذا النمط من الخطابات، ربما يكون السبب المباشر في منع تدريسه في المدارس رغم أهميته الفكرية الكبرى، وإذا طبّقنا شروط السؤال الثاني، فإننا سوف نكشف عن معانٍ إنسانيّة خالدة تتمثّل في تطوّر الوعي بالذات وبالآخر في الفكر العربي القديم، وعلاقة هذه المعاني الإنسانيّة بالمعاني الثقافيّة السائدة آنذاك، وهو مشروع نقدي أُعدّ له العُدّة منذ سنوات طويلة، وصدر مؤخرًا.

إن الحراك النقدي الذي أسعى إليه في هذا المحور لا يتجلّى في كيفيّة الإغراق في الماضي الثقافي وأنساقه الثقافيّة والانبهار بالكشف عن العيوب والمميّزات النسقيّة والأخلاقيّة..إلخ، بل في كون الباحث/ الناقد الحديث أصبح يتعامل مع علامات لغويّة، ونسقيّة وصوريّة غامضة يمكن البحث فيها عن دور النصوص في عالم الثقافة، ومن ثمّة فالبحث على هذا الأساس؛ يُعدّ دراسة لمخلّفات ثقافيّة إنسانيّة عفويّة غير مقصودة، نتجت من تعاملاته الحياتية، وهو يختلف جذريًّا عن البحث في العلوم الطبيعيّة، فالبحث في العلوم الطبيعيّة أسهل بكثير مما أطرحه " يتقوّت إنسان العصر الحجري القديم فيترك مخلّفات يستنتج منها عالم الآثار معلومات حول تغذيته وسكناه وطقوسه ومهارته..إلخ"[٤٧] . ما

(٤٧) راجع، عبد الله العروي، ثقافتنا في ضوء التاريخ، المركز الثقافي العربي، (الدار البيضاء وبيروت)، الطبعة السادسة (٢٠٠٢م)، ص١٨.

قام به المبدع القديم في نصوصه أو خطاباته الإبداعيّة، هو وصف لهذه الأنساق الثقافيّة، وما يقوم به المبدع الحديث في علاقته بالقديم، هو إعطاء قيمة معرفيّة وجماليّة لخطابه من خلال علاقته بالقديم التراثي، وهذا يمثّل حقيقة وعيًا معرفيًّا بالنسبة للمبدع الحديث، ولكن ماذا عن وعي الناقد؟! سؤال أطرحه كمدخل لمناقشة الموضوع التالي:

## إشكاليّة الغموض في الشعر الحديث:

الوعي النقدي يمكِّن الناقد من إدراك الفروق الجوهريّة بين التناول الإبداعي التقليدي للظاهرة الإبداعيّة، والتناول الحضاري للظاهرة نفسها، من خلال رصد الناقد للتناقضات التي يقع فيها المبدعون في تناولهم للظاهرة، ويمكِّنه أيضًا من إدراك أن الحقائق تبتعد بقدر ملاحقتها، ومن ثمّ لم يتوصّل أحد حتى الآن لإدراك الحقيقة كاملة حول معاني الأشياء. وقيمة الباحث أو المفكر تتمحور حول محاولاته الجادة والمنهجيّة للاقتراب من حقائق الأشياء من خلال تقديم رؤى جديدة مختلفة حول معانيها وآليّات اشتغالها، ووعي الناقد بهذه الإشكاليّة يجعله قادرًا على معرفة الفرق بين سلطة المعنى وحرّية الفهم، فسلطة المعنى تحول دون الوعي، ومن ثمّ لا يتطوّر وعي الناقد عند التسليم بمعنى معين، أما الفهم، فيعطي للإنسان مطلق الحرّية في التعرّف على الأشياء وتسميتها دون وصاية، وربما كانت (يُمنى العيد) على وعي كامل بهذا من خلال

طرحها لإشكاليّة الفهم وعلاقته بالنص والقارئ في سياق حديثها عن ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث " إن الفهم أو عدمه يمثّل علاقة بين طرفين هما: النص، والقارئ. والنص ذاكرة مكتوبة، والقارئ ذاكرة أخرى غير مكتوبة، ونحن في نقدنا، ما زلنا حتى الآن لا نقيم العلاقة بين الطرفين، بل نتقاذف كرة الغموض بينهما، فيرميها فريق في ساحة القارئ، ويرميها فريق في ساحة النص، وقد يضعها آخر على مسافة وسط بينهما طلبًا للتوفيق ورغبة في السلامة من الاتهام"(٤٨).

المتأمّل في حركة الحداثة الشعرية في الشعر العربي، يدرك أنها أرادت الانتقال بالشعر من الطور البلاغي الكلاسيكي إلى الطور الفلسفي أو المعرفي، حيث يصبح الشعر قادرًا على استيعاب "ما يطرح من المسائل الفلسفية، وقضايا اللاهوت، وعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا، فضلاً عن السياسة، والأسطورة، والتاريخ"(٤٩) . ارتبك أمام هذه النقلة الذوق العام، وحار فيها الفكر النقدي؛ لأنها – أي الحداثة- أحدثت تحولاً في الأدوات والعناصر التي اعتمد عليها المبدع، فوقع في "دوامة من التجريد الذهني الذي لا يلامس الواقع، أو

(٤٨) يُمنى العيد، في القول الشعري: الشعريّة والمرجعيّة، الحداثة والقناع، ص٣٠٩.

(٤٩) خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة ( فصول)، المجلد الرابع، العدد الثالث (١٩٨٤م)، ص٣١.

المعادلات الرياضية التي ربما تصلح في كل شيء إلاَّ في الشعر. ولقد اتُهِم أدونيس، وهو شاعر ومنظر حداثي معروف، في كثير من شعره بشيء من هذا، وبأن شعره غير مفهوم ربما لهذا السبب إلى جانب غيره منال أسباب"(٥٠) .

فالغموض في الشعر الحديث، تصوّر نقدي لدى العديد من النقاد ناتج عن تسليمهم بمعانٍ معينة مرتبطة بشكل مألوف بالنص الأدبي، فإذا تغيّر الشكل، طرح معانيَ جديدة؛ الأمر الذي يؤدي إلى ارتباك الوعي. وتبدو ظاهرة الغموض مسيطرة على وعي الناقد، وهذه العملية ناتجة عن عدم الفهم؛ لأن الأنماط الأدبيّة لدى هؤلاء النقاد ليست سوى أنماط تعليليّة جاهزة يلجأ إليها المبدع، ويألفها الناقد " كلمة غموض ليست إلا صفة، نستنتجها، غالبًا من الملامسة الخارجيّة، وهي انطباعة تتركها المقاربة الأولى، في الوقت الذي تحتاج فيه إلى فهم، وإلى معرفة، ينتجها البحث وتنتجها القراءة – الحوار بذاكرة قادرة على تملُّك النص موضوع القراءة، ومتملِّكة لأدوات الكشف عن المنطق الذي يحكم هذا النص، والأنظمة التي يتشكّل بها ليكون الكلام على ما في النص- سواء كان خواءً يخفيه الغموض أم غنى يتكشّف به الغموض. حين نصل إلى دواخل النص، حين نضيء بناءه، يمكننا أن نتكلّم عن مشكلة في النص الشعري، أو على مشكلة في العلاقة معه. ومن ثمّ يتسنى لنا توظيف جهودنا

(٥٠) عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة؛ العوامل والمظاهر وآليات التأويل، سلسلة عالم المعرفة ( الكويت)، العدد (٢٧٩)، مارس (٢٠٠٢م)، ص ٣٠.

الفكريّة/ الأدبيّة، ونخوِّلُ الكلامَ على توجيه في الثقافة الشعرية مُجدٍ"[٥١] .

يجب ملاحظة أن فكرة "*الغموض*" في الشعر العربي، إضافة على كونها استتباعًا أو مرادفًا لفكرة التطوّر – بما تنطوي عليه مفردة الغموض من معانٍ معرفيّة في هذا السياق- وخاصيّة من خصائص العقلانية الحديثة، قد أحرزت انتشارًا واسعًا على صعيد الشعر العربي الحديث، فاستعملت هذه الفكرة بسهولة كنواة أساسيّة لإيديولوجيا الشعر العربي الحديث، حيث حلّ "*الغموض*" في الشعر بطابعه الحضاري غير المألوف لدى المتلقي محل "*الوضوح*" في الشعر التقليدي والمألوف. وكان هذا التقابل إيذانًا بحدوث الصدام المعرفي بين المصطلحين، وانقسم جمهور النقاد إلى فريقين ما بين مؤيِّد ومعارض، دون الوعي بأن تشريح ظاهرة الغموض يجب أن تقيَّم تقييمًا موضوعيًّا بعيدًا عن الانتماءات الإيديولوجيّة أو القوميّة، و( يُمنى العيد) كانت على وعي بهذا التقييم عندما ربطت بين ***الغموض والملامسة الخارجيّة للنص*** من ناحية، ***والغموض والمقاربة الأولى لقراءة النص*** من ناحية ثانية، في الوقت الذي تدعو فيه إلى الفهم والمعرفة في الكشف عن المنطق الذي يحكم النص، وأنظمته التي يتشكَّل بها؛ لمعرفة ما إذا كان هذا الغموض يُخفي خواءً معرفيًّا وفكريًّا، أم ينطوي على غنى معرفي وفكري!. وتحصر ( يُمنى العيد) ظاهرة الغموض في

(٥١) يُمنى العيد، في القول الشعري: الشعريّة والمرجعيّة، الحداثة والقناع، ص٣١٠.

الشعر العربي الحديث في "*اللعبة اللغويّة*"، فتستشهد بعدد من الأبيات على ما أسمته اللعبة اللغوية لشاعر لم تذكر اسمه!، وأحالت المصدر إلى جريدة النهار اللبنانيّة ١٤/ ٨/ ١٩٧٧م " إن الغموض يخوِّل الشعراء الهروب من المواجهة، فهل هذا هو ما جعل مشكلة الشعر تُطرح على مستوى شعريّة الشعر؟ هل المشكلة في الشعر الحديث قائمة حقًا على هذا المستوى؟ أم أنها قائمة على مستوى الفكر فيه؟ لئن كان الشعر بوصفه فنًا يسمح بالتأكيد على تميّزه وعلى أهميّة التشكيل اللغوي فيه، فإن الخلاف لا يُعقل أن يكون هنا، ذلك أن تميّز الفنون وتمايزها كلٌّ بأدواته وببنيته الخاصة أمر لا يجهله أبسط العاملين في هذه الحقول والمتعاملون معها.

إذًا هل المسألة هي مسألة شعرية الشعر أم هي مسألة الفكر فيه وهو يريد تغييبًا أو غيابًا له؟ وهل الخلاف هو خلاف حول أهمية شعرية الشعر أم هو خلاف لجعل غياب الفكر، أو تغييبه؟ (الفكر حاضر في كل ما ينتج بأشكال مختلفة) شرطًا لشعريّة الشعر"[٥٢].

ولكن، هل تُعدّ ظاهرة الغموض في الشعر العربي أساسًا لتغريبه؛ أي خضوعه لأطر الشعر الغربي؟. تعلن ظاهرة الغموض في الشعر العربي عن حركيّة التحديث، بما أنها ستكون أنموذجًا عمليًّا لخروج النص الشعري عن

---

(٥٢) السابق، ص ٣٣٢، ٣٣٣.

المألوف والسائد في الثقافة الشعرية العربية، وهذا يعني فك ارتباط الشعر العربي الحديث بأنموذج الشعر العربي التقليدي، وتقديمه لأنموذج مغاير/ حضاري لسيرورات التطوّر الأدبي العالمي لا يبالي بالأطر التقليدية القوميّة أو الإقليميّة، وهذه العمليّة تستوجب فكّ/ حلّ العلاقة الداخليّة/ الشكليّة التي تربط الشعر العربي الحديث بالاستمراريّة التاريخيّة للعقلانيّة العربيّة، وربما يكون هذا الانفكاك سببًا مباشرًا ومقنعًا بالنسبة لـ ( يُمنى العيد) أن تجعل إشكاليّة علاقة الشعر بالتاريخ تتصدّر مشكلات الشعر العربي الحديث، ( وهذه الإشكاليّة سوف نعرض لها لاحقًا) وإذا كانت الحداثة علامة على عدم وعي الشاعر العربي الحديث بعروبته، أو تخلّيه عنها – بالنسبة لفريق النقاد الذي يأخذ موقفًا مناهضًا للحداثة- فإن ارتباط الشعر العربي بالتقاليد الغربية سيفك الشعر العربي الحديث من تقاليده العربية، وسيجعل منه عنصرًا غربيًّا وعالميًّا، وتمثّل حقًّا هذه الإشكاليّة معضلة أساسيّة أمام المشتغلين بالنقد الحضاري، وهي ناتجة عن جدليّة ارتباط الغموض في الشعر العربي الحديث بالحداثة الغربيّة التي هي نتاج فكري للحضارة الغربية، وما يستتبع ذلك من أفكار تبدو صادمة للفكر التقليدي ( الانفكاك عن تقاليد الشعر العربي التقليدي وأطره الشكليّة من ناحية، والوقوع في أسر الحداثة الغربيّة من ناحية ثانية، وتقديم أنموذج من الشعر غريب على المجتمع في موضوعه، وتقاليده، وإستراتيجيّات بنائه من ناحية ثالثة).

يمكننا استيعاب الإشكالية الراهنة في سياق مفهوم التغيير الفكري الذي يرسم الخط الفاصل بين المؤتلف والمختلف، ويؤسس لأنساق فكريّة جديدة تنهض على أساس المعقوليّة التي تتحكم في تجليّات الحياة الفكرية؛ ولذلك يمكن وصف الشعر العربي الحديث بأنه فكرة جديدة تدل على آفاق التحوّلات في الفكر، أي على هذا التغيّر الحضاري الشامل الذي يمكن أن يمثّل معيارًا لضبط مستوى الفكر في الشعر العربي وتقسيمه على نمطين من الممارسة والإبداع:

١ ـ نمط من الممارسة والإبداع يجد حظّه في الالتفات إلى الماضي ومحاولة إحيائه والتمسّك به في وجه تقلّبات الفكر وتطوّراته.

٢ ـ نمط من الإبداع يجد حظّه في حركيّة المعارف والفنون العالميّة المستجدّة/ الحضارة، والتي لا تضبط معاييرها وأطرها بالتراث والماضي فقط، بل بالعلوم والمكتسبات الحضاريّة الجديدة التي تنشأ في إطار فكري يقوم على تجاوز الماضي والتراث. فإذا سلّمنا بهذا، يصبح الغموض في الشعر العربي الحديث مجرّد فكرة حضاريّة تدل على ما يُستجد على صعيد الأفكار والممارسات، أو للدلالة على نمط حضاريّ معيّن من الفكر في مرحلة زمنيّة معيّنة، ينفتح على حركة التاريخ، ويفترض وعيًا به وبامتداداته الفكريّة في العصر الحديث.

**مشكلات الشعر الحديث في لبنان:**

تحاول (يُمنى العيد) في هذا السياق، تقديم رؤية نقديّة لإشكاليّات- الشعر الحديث في لبنان؛ أملاً في تقديم فرضيّات نقديّة حول هذه الإشكاليّات،

فتحصرها في "*التصدّع التاريخي*" " الشعر الحديث في لبنان. وأوضح أن هذه الـ ( في لبنان) تعني بالدرجة الأولى الحرب، والتصدّع التاريخي الذي هزّ كل ما يقع في منطقته، فلم يعد بإمكان الرؤى والأفكار والمشاعر أن تستمر كما كانت. لم يعد بإمكان الكلام الشعري وغير الشعري أن يكون كما كان"(٥٣) .

يُعدّ التصدّع التاريخي – من وجهة نظر ( يُمنى العيد)- منعطفًا سلبيًّا مؤثرًا، ونقطة تحوّل سلبيّة في الشعر اللبناني الحديث؛ حيث لم يعد بإمكان الرؤى والمشاعر أن تستمر كما كانت، وكأنَّ استمرارية الرؤى والمشاعر على منوال واحد يُعدّ سبيلاً لاستمراريّة الإبداع، وهذا تناقض وقعت فيه المؤلفة، فالحرب بوصفها ظاهرة سياسية حضاريّة، تعاملت معها في سياقين متناقضين: الأول إيجابي، بوصف الحرب موضوعًا شعريًّا يعكس تطوّرًا في الفكر، واستيعابًا للحضارة، وتعبيرًا عن واقع جديد، وهذا ما أوضحناه في المحور الأول، وهو تناول إيجابي للحرب بوصفها معتركًا سياسيًّا أنتج موضوعات إبداعيّة جديدة.

والثاني سلبي، فتتعامل مع الحرب – من منظور إيديولوجي- بوصفها عنصرًا هادمًا للعملية الإبداعية، وهذا تناول تقليدي للحرب يجعل منها مبرِّرًا لكل إخفاق وتراجع على المستوى الإبداعي.

(٥٣) السابق، ص٣١٢.

وهذا التناقض يُعدّ علامة على إغراق الناقد العربي الحديث في مسألة الاستمراريّة التي يجب على اللاحق التمسك بها، وأن أي تحوّل يُعدّ تهديدًا للعملية الإبداعيّة، دون الوعي بأن الأزمة هي أساس الإبداع، فالماضويّة بوصفها نوعًا من الهيمنة على البنية السياسيّة السائدة، فرضت نفسها وبطرقها الخاصة على الفكر النقدي المعاصر؛ مما جعل الناقد المعاصر يقنع بالتراتب المعياري لطرائق الكتابة الشعريّة التي تؤدي بدورها إلى طرائق معينة للقراءة، وكأنّ استمراريّة الطرائق المعياريّة في الكتابة، استمرار للإبداع أو علامة عليه. وألحظ تناقضًا بين هذا الموقف لـ ( يُمنى العيد)، وموقفها السابق من ظاهرة الغموض، وهذا تناقض يقع فيه معظم النقاد المحدثين، لاسيما إذا ما تعلّق الأمر بالبحث في العلاقة بين الماضي والحاضر، أو القديم والجديد؛ لأن التراتب المعياري على الصعيد اللغوي والجمالي في دراسة النصوص، يرتبط بتراتب معياري على صعيد القِيَم، فليس الماضي منظومة قِيَم فنيّة وجماليّة فقط، وإنما هو أيضًا منظومة قِيَم روحيّة وأخلاقيّة تشكِّل أساس البنية الفكريّة، وهذه النقطة بالتحديد تحول دون وعي الناقد العربي الحديث بموضوعيّة النقاش والبحث. فالتقليديّة بوجهيها؛ الفني والسياسي، لا توجّه الإبداع وحده فحسب، بل توجّه النقد أيضًا، وإذا وقع الناقد في هذا المأزق؛ فإنه يقدّم لنا نقدًا ذاتيًّا يقوم على التمثيل والنقل، لا على التساؤل والتغيير. فالناقد التقليدي يقرأ في النص ذاكرته الماضويّة أو الإيديولوجيّة، وهذا إشارة إلى أن الناقد لا يهدف في نقده إلى نقد النص، بقدر ما يهدف إلى استخدام النص، أو لا يعي نقد

النص، فيستخدم النص لأهداف إيديولوجيّة، ومن الطبيعي أن هذا النقد يُدين كل نص عصيّ على الفهم، ويطمس كل التساؤلات التي يمكن أن يثيرها النص.

وتتعرض (يُمنى العيد) لثلاث مشكلات عانى منها الشعر الحديث في لبنان على النحو التالي:(٥٤).

١ ـ موضوعة الغياب، خاصة في بدايات المعارك، غياب الشعراء وشعرهم أو غياب شعرهم فقط. فكان أن خلت الساحة الأدبيّة للنقد، أو لنقل إن النقد هجم إلى هذه الساحة ليملأها. وكان منه الجدّي الذي انتقد محاولاً أن يفهم، أن يرى الأسباب؛ فاتهم بالتبرير. وكان منه المغرض الذي انتهزها فرصة لنهش جسم الشعر، كما كان منه السطحي الذي لا يبغي سوى الكلام.

٢ ـ سقوط الكلمة، أو التشكيك في أهميتها كفعل، وإيلاء الفعل العملي أهميّة أولى، خاصة فعل البندقيّة والفعل السياسي النضالي عامة. وهذا ما استدعى، فيما بعد إثارة معركة الأدب والسياسة، وبحث مسألة التعارض، أو عدمها، بين السياسي والفني.

٣ ـ بروز المعاناة حول فاعلية الشعر في الواقع، أو في الواقع المحترق، وكان السؤال: كيف يصير الشعر شعرَ كلِّ هذا الذي نشهد، وشعر كل هؤلاء الذين يفارقون الحياة طوعًا؟ كيف نجعل المهارة اللغوية لا تقف عائقًا؟

---

(٥٤) السابق، ص٣١٢.

وطُرحت بحرارة، مسألة التشكيل الجديد والغموض.

أقول: إن ( يُمنى العيد) تحصر مشكلات الشعر الحديث في لبنان في ثلاثة موضوعات أساسيّة هي: غياب الشعر والشعراء، عدم فعالية الكلمة، تلاشي فاعلية الشاعر في المجتمع. والسبب الأساس في هذه المشكلات هو قيام الحرب، وكان على ( يُمنى العيد) بدلاً من البحث في أسباب تراجع الشعر في هذه المرحلة، وتقديم مبررات نظريّة لهذا التراجع، أن تبحث في التحوّلات الشكلية والجوهرية التي طرأت على هذا الشعر نتيجة هذه الحرب، وفي هذا دلالة على أن الناقد العربي الحديث مازال يفكّر بنفس العقلية السياسية التي تبحث في مبررات التراجع السياسي أو العسكري، على الرغم من الفارق الكبير بين توجهات الناقد والسياسي، فالشعر قبل الحرب – من وجهة نظر ( يُمنى العيد)- كان "يخطو خطوات وثيقة في تشكله الحديث، وينتج نظامًا جديدًا لإيقاعه ولبنية الصورة فيه، سواء منه ما التزم أو ما لم يلتزم"[٥٥] . وبعد الحرب فإن المشكلة فيه، لم تعد مجرد جدّة أو حداثة لم نألفها ولم ندرك سرّها بعد، بل هي نوع من المفارقة بين ما يقوله هذا الشعر، وبين ما يقوله الواقع ويفعله الناس: مفارقة بين محمول هذا الشعر وما يجري في التاريخ"[٥٦].

الفرق كبير بين أن يبحث الناقد عن مبررات التراجع أو عن أسبابه من

---

(٥٥) السابق، ص٣١٣.

(٥٦) _ Encyclopedia universals vio,Ed11,1977,pp140,141

الوجهة الإيديولوجية كما يفعل السياسيون عادة، وبين أن يبحث بوعيه الحضاري في التحوّلات المعرفيّة والفكرية التي طرأت على الشعر نتيجة هذا الحادث، وهذا يذكرني بتبرير بعض النقاد العرب بظاهرة ضعف الشعر في العصر الإسلامي؛ حيث برّروا هذا التراجع بأسباب إيديولوجية سياسية لم يقتنع بها أحد سواهم، ولم يلتفتوا إلى فكرة التدوين، حيث إن المدونين لم يدوّنوا إلا للشعراء المسلمين أو المخضرمين الذين أدركوا الإسلام، وهذه المبررات خدعت الكثير من الدارسين لبُعدها الإيديولوجي. وكان على ( يُمنى العيد) أن تبحث سؤال الحرب في الشعر؛ لتكشف عن أفق الأسئلة فيه؛ مما يوفر لنا تواصلاً بين أسئلتنا وأسئلته حتى يكون حيًّا غير مستنفذ على الرغم من اختلافه، وهكذا تتواصل الآفاق المعرفيّة بين الأنواع الأدبيّة، وهنا يتوفر المعنى الأعمق للشعر ومعنى استمراريته، أقصد باستمراريته – ها هنا- تغيّره – تغيّر النوع المستمر بتغير العصور والتحولات- هذا النوع من القراءة المتسائلة يمكننا من التمييز بين نصين: الأول مكتوب بثقافة تقليديّة مألوفة، والثاني مكتوب في ظل أزمة. هذا الوعي يفتح أفقًا جديدًا من الأسئلة يتعلّق بكتابة النص الأدبي في وقت الأزمة، أو إعادة كتابته بمنظور مختلف، وهي القيمة التي تجعل النص الأدبي متحرِّكًا ومستمرًّا في الوقت نفسه.

أضف إلى ذلك ملاحظة نقديّة مهمّة، وهي أن (يُمنى العيد) لم تولِ الانقطاعات المعرفيّة التي مُني بها الفكر العربي اهتمامًا في عملها، فهناك

انقطاعات معرفيّة حدثت في الثقافة العربيّة وخلّفت وراءها العديد من الإشكاليّات، ومهمة رصد هذه الانقطاعات المعرفيّة تتمثّل في الكشف عن ظهور معارف جديدة ونوعيّة غير مألوفة؛ لأن أي انقطاع معرفي يصحبه بالضرورة معارف جديدة ومختلفة عن المعارف السابقة، فلم تتوقف أمام هذه الانقطاعات لرصد التغيّرات في النصوص، وإنما انشغلت بعمليّة ارتباط المتغيّرات النصيّة بالمعرفة السائدة.

**الأسس المعرفيّة للاتجاهات الحضارية في دراسة الشعر الحديث:**

يرتبط الوعي النقدي بحركة العقل المستمرة تجاه رصد المتغيّرات وتفسيرها وشرحها، فخصوصيّة الحدث تتطلّب خصوصية في التفسير مع استبعاد استعارة الأنماط الجاهزة في تفسير الأشياء، والعكس صحيح، الجمود الفكري، يقتضي استعارة الأنماط الجاهزة في التفسير، ومن ثمّ إجهاض أي حركة تجديد في التاريخ، وتقدّم لنا (يُمنى العيد) أنموذجًا موضوعيًّا في كيفيّة البحث في العلاقة بين توالي الأحداث المستجدّة وأثرها في الشعر اللبناني الحديث، فتقدّم تعليلات عامة وجامعة لأحداث تاريخيّة وسياسيّة وفكريّة في تفسير الشعر، بوصفها قواعد معرفيّة وأسسًا حضارية لتشييد شعر جديد. فهي تحقق مأربها المعرفي عن طريق وضع تفسير للتعبير الشعري في سياق الإشارة إلى أحداث سياسية وعسكرية معاصرة لهذا الشعر، ومن ثمّ يشهد هذا الشعر على هذه الأحداث.

خرجت ( يُمنى العيد) بوعيها النقدي، الذي يكشف لنا عن أهمية البُعد الحضاري في دراسة النصوص الشعرية، متأملة الأحداث السياسية، وقرأت التحوّلات الفكرية التي طرأت على المجتمع اللبناني، جاعلة منها السبب المحرِّك لما يسجله الشعر اللبناني الحديث من أحداث: حربيّة، وسياسيّة، وثقافيّة.. وبهذا الوعي، تؤكِّد وفاءها للمناهج التي تسهم في الكشف عن البُعد الحضاري في دراسة الأدب مثل: المنهج التاريخي، والمنهج الاجتماعي، فهي تستخلص – في دراستها كما سوف نرى– نتائج قريبة مما توحي به الأحداث المؤثرة في المجتمع اللبناني، قد نختلف أو نتفق حول تعليلاتها للظواهر الأدبية داخل النصوص، لكن لا سبيل إلى إنكار أنها من عمل ناقدة متميّزة، تتسم ممارساتها بوعي ذي طبيعة خاصة، تؤكد أهميّة حركيّة الفكر في تطوّر العقل، فهي تقدّم لنا أنموذجًا نقديًّا راقيًا في كيفيّة تفسير المستجدات الأدبية بفكر يؤمن بأهميّة التغيير، فهي لا تفسّر شعر محمود درويش، أو أدونيس، أو غيرهما من الشعراء المعاصرين بأفكار ابن قتيبة، أو ابن طباطبا، أو ابن قدامة، أو حتى رولان بارت، أو جوليا كريستيفا؛ لأنها تؤمن بأن الشعر تغيّر، ولا بدّ للنقد أن يتغيّر، هذا ما أقصد بالوعي ذي الطبيعة الخاصة، وأؤكد بشكل خاص أن ( يُمنى العيد) في هذا السياق، قدّمت – في سياق ما– تعليلاً تقليديًّا يبدو مقنعًا إلى حدّ كبير – بالنسبة لبعض المتلقين التقليديين– لتعثّر الشعر العربي في أحضان الثقافة والتاريخ، وتكشف هذه الممارسة – في سياق آخر– عن وعي حضاري – ممثلاً في الوعي

التاريخي- وهو تناقض واضح في خطابها النقدي، لاسيما في تناولها للنماذج الشعريّة التي وقع عليها اختيارها، فالحداثة لها منزعها التاريخي الخاص، والزمن فيها يتقدّم في إطار حركة تصاعديّة، من الخلف إلى الأمام، أو من الماضي إلى المستقبل مرورًا بالحاضر، فالوعي بالتاريخ في الحداثة – كما ورد في الموسوعة العالميّة- يشكّل" لحظة مسيطرة، وأصبحت الحداثة ذاتها تفكّر على أنها معطى تاريخي، وليس أسطوريًّا، ونتيجة لارتباطها بالزمن والتاريخ، تريد أن تكون دائمًا معاصرة وعالميّة"(٥٧) .

تنطلق ( يُمنى العيد) في تمييزها بين ثلاثة اتجاهات شعرية في لبنان، من الوعي بالأحداث المستجدة وأثرها في الشعر " فلقد وضعتنا الحرب، وما زلنا، على مفترق تاريخي، ونحن مكلّفون تاريخيًّا، أن ننظر في هذه المقترحات ونراها دون غباء، نحن محكومون بالاختيار النقي، ولعل ضرورة هذا الاختيار التاريخيّة، هي التي جعلت مشكلة الشعر العربي الحديث في لبنان تدخل في المأزق"(٥٨).

وتحدد الاتجاهات الثلاثة على النحو التالي:

***الاتجاه الأول***: " يمثّله الشاعر محمود درويش فيما كتبه خلال الحرب، كشاعر له تجربته الخاصة، له نضجه وأدواته المميزة، وكشعر بقيت قضية الوطن

---

(٥٧) يُمنى العيد، في القول الشعري: الشعريّة والمرجعيّة، الحداثة والقناع، ص٣١٣.

(٥٨) السابق، ص ٣١٥.

الفلسطيني حاضرة فيه حضورها على أرض المعركة في لبنان.

وعليه، فهل ثمة مشكلات تحرّكها الحرب في شعر ما زال يقول قضيته – التي هي قضية الوطن- بلغته الفنية الخاصة؟ هل من مشكلة في استمرارية هذا الشعر، أم أن استمراريته لا تطرح مشكلة فيه؟ هل المشكلة هي مجرد معاناة يؤرقها الظرف التاريخي الذي تعيش فيه؟ ما هي هذه المعاناة؟ وما هو أرقُها الجديد في ارتباطها بهذا الظرف؟

لئن كان شعر محمود درويش شعر قضية الوطن الفلسطيني، فإنه أيضًا شاعرها، وقد دخلت مرحلة جديدة انفجر معها الواقع الاجتماعي أو علاقات معينة فيه على ساحة الوطن في لبنان. في هذه الحالة الجديدة بدت الأمور أكثر تشابكًا وتعقّدًا مما هو قائم في الذهن ظنًّا. وهذا ما أيقظ التساؤلات وطرح علامات الاستفهام حول أمور عدّة: المؤسسات والأنظمة والثقافة والأدب والإمكانيات كلّها.. وجعل رؤى مستقبليّة تسقط، وأحلامًا تموت، ومواقف تجهض، كما هيّأ لأحلام أخرى ورؤى بديلة أن تولد"[٥٩] .

الارتباط المنهجي بين النمط التعليلي لـ ( يُمنى العيد) والنظرية الاجتماعية في تفسير الظواهر، يبدو واضحًا في هذا السياق. ومن سمات النظرية الاجتماعية كما يؤكد (إيان كريب(، أن " تظهر وتحتفظ بوجودها قائمًا؛ لأن

(٥٩) السابق، ص ٣١٦، ٣١٧.

الناس عندما يعيشون معًا يجدون ظواهر طارئة – أي أشياء لا تنتج من تركيبهم البيولوجي أو الفيزيائي- وهذه الأشياء تشكّل معًا أهم المشكلات التي نواجهها بصفتنا جماعات أو أفراد كالحرب، والانتعاش والانكماش الاقتصاديين والفرص المتاحة أمامنا والمغلقة في وجوهنا ونحوها. والسبب الأول لدراسة النظرية الاجتماعيّة، وأهم الأسباب قاطبة، هو أن النظرية تتناول تلك المشكلات، وأحد الأسباب التي تجعلها صعبة عسيرة على الفهم، هو أن تلك المشكلات التي تتناولها عصيّة على الحلّ"(٦٠).

إذا كانت ( يُمنى العيد) تحدّثنا عن الحرب كتجربة خاصة في شعر درويش، وأثرها الواضح في تحريك المشكلات داخل الشعر، وتربط بين الحربين – حرب تحرير فلسطين، وحرب تحرير لبنان- في قرن دلالي مشترك، فإن النظرية الاجتماعية تحدثنا عنها – أي الحرب- بوصفها عنصرًا طارئًا ومُتغيّرًا يُفرض على المجتمعات، ومشكلات الحرب في النظرية الاجتماعيّة تبدو عسيرة وصعبة على الفهم؛ لأنها عصيّة على الحلّ.

وفكرة الحرب – بمعناها السياسي الراهن في سياقيها الفلسطيني واللبناني- تختلف عن فكرة الحرب البطولية قديمًا، فهي بمعناها السياسي الحديث مجال لوأد كلِّ أفكار مستقبليّة بالنسبة لفلسطين ولبنان؛ لأنها – أي

(٦٠) إيان كريب، النظرية الاجتماعيّة من بارسونز إلى هابرماس، عالم المعرفة، (الكويت)، العدد٤٤ ( إبريل/ نيسان ١٩٩٩م)، ص ٣٦٩، ٣٧٠.

الحرب- نظام للقضاء على كل تطوّر، فإرادة الجميع موجهة للدخول في المعارك التي تعني التفاوت والتناقض والصراع، وانعكس هذا سلبًا على الشعر.

قد يبدو للبعض أنه من غير المنطقي تفسير أحداث ثقافيّة/ سياسيّة داخل النصوص الشعريّة، بالإغراق في تحليل يعني بالأساس الاستقرار والتوازن الفكري؛ لأن كل اتّكاء على نمط من هذا النوع يستتبع تجريد أي ظاهرة نصيّة من أي مضمون إبداعي، ولكن ( يُمنى العيد) كانت على وعي بهذه الإشكالية عندما أكدت أنه " في وضع كهذا، كان من الطبيعي أن تدعو القضية شعرها لأن ينظر في حالتها الجديدة، ولأن يغوص في رؤاه إلى ما هو عمق الواقع وأكثر!. وبهذا المعنى، فإن استمرارية درويش الشعرية كانت مدعوّة – بحكم ارتباطها أساسًا بقضيّة الوطن في سيرورتها- لأن تكون استمرارية التجربة الشعرية في حوار تاريخي يولّدها أبدًا كي لا تسقط في التكرار والتخلّف"(٦١) .

حاولت ( يُمنى العيد) في هذا السياق إبراز دور الحرب كمتغيّر يطرأ على المجتمع وأثرها على الشعر، وتعرّضها لهذه الإشكاليّة يؤكّد لنا حرصها البالغ على إبراز أهمية المنهج الاجتماعي في تفسير الظواهر داخل النصوص الشعريّة، وأن أي محاولة لاعتبار المتغيّرات الجديدة التي تطرأ على المجتمع في قواعد عامة للانفلات من ضرورة تفسير خصوصيتها، تعني القضاء على

---

(٦١) (يُمنى العيد)، في القول الشعري: الشعريّة والمرجعيّة، الحداثة والقناع، ص٣١٧.

المنهجيّة في دراسة النصوص. وأقول: إن لكل باحث الحق أن يرفض المنهج كطريقة إجرائيّة، لكن ليس من حقه أن يغيّر – أو يسيء عن عمد، أو يمارس عقدة بروكست- المنهج الذي أسس عليه مفهومه؛ لأن همّ الباحث المنهجي، هو تفسير الخاص في صورته الخاصة، والعام في صورته العامة. وضربت لنا (يُمنى العيد) المثل في تطبيق المنهج الاجتماعي في قراءة الظواهر داخل النصوص الشعريّة، فليس الهدف منه هو قراءة تطوّر المجتمع وتراجعه من خلال النصوص؛ ولكن الهدف منه هو البحث في الأسس المعرفيّة التي تميّز الدراسة الاجتماعيّة من دراسات أخرى حول الموضوع نفسه.

والملاحظة الأساسيّة التي يمكن مناقشتها في هذا السياق، هي إشكاليّة ربط الأزمة الشعريّة بالأزمة السياسيّة، وهي حجة نقديّة مألوفة ومتعارف عليها بين أصحاب الدراسات الثقافيّة، ومفادها أن النص تعبير عن حادثة ثقافيّة أو سياسيّة.. أو هو نتاج ظروف اجتماعيّة سياسيّة أو ثقافيّة؛ مما يُعطي هذه الأحداث قدرة على التأثير في نتاج المبدعين، ويترتب على ذلك انحصار النتاج الإبداعي في إطار هذه الظواهر بعيدًا عن قضايا الإنسان والعالم؛ وهذا قد يؤدي إلى اعتبار التفكير الإبداعي المتجسّد في الظواهر الطارئة على المجتمع معيارًا للإبداع الشعري، أو إلى انشطار أساس بين مضمون الفعل أو معناه، ووجوده الإبداعي، فبعد أن كان العمل الإبداعي أو الشعري تعبيرًا عن القيم الإنسانيّة وما يتطلّبه العصر من مواقف وتوجّه أخلاقي، أصبح العمل الإبداعي استجابة

لأحداث سياسيّة وقوميّة، ومن ثمّ تتغيّر اتجاهاته من الفرد إلى الجماعة. إن هذا الربط يجعل الفن متورّطًا مع قضايا السياسة والثقافة، وتنحصر العمليّة الإبداعيّة في نقل الأحداث في سياقها السياسي والاقتصادي والعسكري إلى سياقها الأدبي، فتتشابه القضايا، وتتماثل الإشكاليّات، فلا نستطيع الكشف الموضوعي عن الفن كقيمة إنسانيّة تقدّم حلولاً أو بدائل للإشكاليّات المعاصرة، أو منحها قيمة أدبيّة من خلال تصوّر الأدب عنها.

***الاتجاه الثاني:*** ويمثّله أدونيس، ويُعدّ هذا الاتجاه ممثِّلاً لقصيدة شعريّة عربية حديثة تختلف في مضمونها عن القصيدة السابقة/ التقليدية أو المألوفة "لقد استطاع الشعر الحديث أن يحقق التغيّر في البناء الشعري، وأصبح بإمكاننا الحديث عن قصيدة حديثة تختلف في مضمونها عن القصيدة السابقة، بل ككل، أي كقصيدة أخرى. إن من ينظر في الشعر الحديث، ومن يقرأه باحثًا في خصائصه، يرى أن هذا الشعر يمتلك جديدًا. أهمه في اعتقادي:

أ ـ تغيّر بنية الصورة: للصورة في الشعر الحديث منطق يحكم تركيبها ويختلف عن المنطق الذي كان يحكم التركيب في الصورة الشعريّة السابقة. تقوم الصورة الشعرية السابقة على نوع من الموازاة بين المشبّه والمشبّه به، أو بين المستعار والمستعار منه. وبذلك يبدو منطقها هو منطق التوازي في الجمال. الصورة الحديثة أسقطت الموازاة، و تخلّت عنها إلى نوع من التأليف أو التركيب يعتمد بدل الصياغة التشبيهيّة أو الاستعاريّة، مختلف الصياغات العربية: الجملة الاسمية، الجملة الفعليّة، النعت

والمنعوت، المضاف والمضاف إليه... وترك الباب مفتوحًا للإيحاء، إذ تحررت العلاقة التي تنظم الكلمات في تشكيلها الصورة من ارتباطها بوجه الشبه المحدود، وانطلقت في تركيبها الحديث قدرة على الإيهام بالحقيقة واستثارة للبحث عنها.

ب ـ توليد الإيقاع لا تحدده موسيقى التفعيلة...يولد الإيقاع من حركة نمو مكوِّنات القصيدة، من زمن داخلي فيها تبنيه عناصرها، لا بمجموعها، بل بالعلاقات بينها.

على أن هذه الخصائص وهذا التطوير في أدوات الشعر وتقنياته، قد جنح مع بعض الشعراء عمّا كان في أساسه، أي عن كونه اهتمامًا جدّيًا تفرضه حاجة الشعر نفسه في سيرورته التاريخيّة. تعبّر هذه الحاجة عن حضور الشعر في البنية الثقافيّة في المجتمع، وعن دخوله في حركتها الصراعيّة"[٦٢] .

إن الإحالة على أدونيس في هذا السياق تؤكّد وعي (يُمنى العيد) بأهمية الحداثة كمرجعيّة نقديّة؛ لأن أدونيس يُعدّ من أبرز دعاة الحداثة الشعرية في الثقافة العربيّة، فموضوعاته التي تطرّق إليها في شعره، وصوره وأسلوبه في الكتابة، كلها عناصر لا تنقل الواقع كما هو، بل تُقوِّم هذا الواقع، ولذا من السهل البحث عن المختلف في شعر أدونيس؛ لأن وعيه بالحداثة جعله يتناول موضوعاته بطريقة تتطلّب الإضافة والاستكمال، ولا تُعطي نفسها لمن يراها،

(٦٢) أدونيس، الشعر العربي، الشعر الأوربي، مواقف، العدد (٤١/ ٤٢)، ص١٠.

وهذا هو الفرق بين الحداثة في تناول الموضوعات وغيرها. يقول أدونيس:" فقد نظرت لما أسميته بقول المجهول، مقابل التقليديّة التي نظرَت وتنظر لقول المعلوم، وفي هذا ما أتاح تفجير كثير من الحدود في النظرة الموروثة إلى الأنا، والجسد، واللغة، وأتاح الدخول إلى عالم المكبوت العربي، وهو عالم شاسع هائل قلّما يجرؤ العربي على الخوض فيه، وفي هذا أكّدت على أن الشعريّة العربيّة تقوم في جانبها الطليعي اليوم على التجريب المنفتح، وعلى أن الخصوصيّة الإبداعيّة، هي تبعًا لذلك خصوصيّة الذات الشاعرة، لا خصوصيّة الجماعة أو التراث، وعلى أن الشعر سير في فضاء الحريّة، وتأسيس له آن، أي أنه تحرّك دائم في اتجاه ما لا ينتهي، وفي هذا ما يجعل الكتابة الشعريّة استعصائيّة، خارج المُعطى المحدود والمحدد، أي ما يجعل منها مشروعًا لا يكتمل، إلا جزئيًّا، شأن الإنسان نفسه"(٦٣).

ومشكلة التغيير تمثّل إحدى المشكلات الرئيسة بالنسبة للفكر التقليدي مع نظرية المعرفة أو الإبستمولوجيا، وتشير إلى أن ثمة فجوة ما بين العالم المختلف ومعرفتنا به. وما تفعله (يُمنى العيد) في اهتمامها بالحداثة وفي مجاراتها للتراث، هو أنها تريد توضيح أن حالة تجذّرنا في التراث يجب ألا تعوق استيعابنا للحداثة، وأن استيعابنا للحداثة والعمل بها ليس نقصًا يجب التغلّب عليه، وأن

---

(٦٣) يُمنى العيد، في القول الشعري: الشعريّة والمرجعيّة، الحداثة والقناع، ص٣٢٧، ٣٢٨، ٣٢٩، ٣٣٠.

الفجوة الفكريّة بين القديم والجديد، فجوة طبيعيّة تُمليها التجربة النقديّة " إن بنية التجربة تقوم على أن عدمًا ما دائمًا يدسّ نفسه بين الماضي والحاضر، وبين المفهوم والفعل، وبين الوصف والتجربة، ويباعد بين الاثنين. وهذه البنية، واضحة في عملية الكتابة، على نحو خاص، حيث الجملة الوصفيّة التي تخلق خصوصيّة لا تستطيع أن تتطابق مع التجربة"(٦٤) . وأدونيس - الذي يُعدّ سليل مدرسة الحداثة الغربيّة- لا نجده في إبداعاته يشتغل على أنساق فكريّة أو شكليّة كمعظم المبدعين المعاصرين التقليديين، بل نجده يشتغل على الخطاب الشعري كخطاب فقط، أي يهتم باللغة الواصفة التي تقارب الشعر كميدان له خصوصيته الإبداعية التي تميّزه من الفنون الأدبية الأخرى كالقصة والمسرحية.. ربما يكون هذا الاشتغال سببًا مباشرًا في اختيار ( يُمنى العيد) له كممثل لهذا الاتجاه؛ لأنه اعتمد في إبداعه على منهج بعيد كل البُعد عن الطرائق البيداغوجية التي يغلب عليها الطابع النسقي، أي اعتماد المبدع على الأنساق الثقافية والأدبية في إبداعاته. يفهم من هذا، أن اختيار ( يُمنى العيد) لأدونيس، بوصفه ممثلاً لهذا

(٦٤) كلايف كازو، الكلمات والأشياء في الظاهراتيّة والوجوديّة، ترجمة شعبان مكاوي، ضمن موسوعة كمبردج في النقد الأدبي (٩) ( القرن العشرون: المداخل التاريخيّة والفلسفيّة والنفسيّة)، تحرير: ك. نِلووف، لـ. نوريس، ج.أوزبورن، مراجعة وإشراف/ رضوى عاشور، المجلس الأعلى للثقافة بمصر، المشروع القومي للترجمة (٩١٩) (٢٠٠٥م)، ص٤٦٢.

الاتجاه، يعود إلى وعيها بأن أدونيس يحاول في إبداعاته أن يُعطي بُعدًا حداثيًّا للشعر العربي حينما حاول إسقاط تقاليد وأسس إبداعيّة معينة كانت سائدة، وإبراز أسس أخرى مغايرة تتعارض وتتضادّ مع العقليات والذهنيات التقليديّة السائدة والمألوفة في الثقافة العربيّة. فقيمة العمل الأدبي لا تتمثّل فيما يطرحه من قضايا وإشكاليّات تعبّر عن الفرد وهمومه، بل تتمثل في امتثاله لنظام النسق وشروطه وما يطرحه العمل من قضايا جمعيّة، وعليه فالعمل الإبداعي يُفهم انطلاقًا مما يُحدّد له من طرف النسق الأدبي ووفق العقل الجمعي.

إن اعتماد ( يُمنى العيد) على أدونيس بوصفه ممثلاً لهذا الاتجاه، يشير إلى وعيها النقدي بأهميّة الحداثة في إحداث نقلة نوعيّة في الشعر العربي الحديث، بوصفها تجربة لها قدرة خاصة على الإسهام في السياسة التقدميّة للفنون؛ لأن أعمال أدونيس الشعريّة الإبداعيّة تقدّم لنا أنموذجًا في تعامل الذات مع نفسها ومع غيرها، واحتفاظها في الوقت نفسه بتحررها من أي هيمنة ثقافيّة بالبقاء خارج التقاليد الأدبيّة المعروفة في الشعر العربي، مما يؤكّد لنا وجود اتجاه إبداعي شعري يدعو إلى التحرر من قيود التقاليد؛ رغبة في تحريك الركود الفكري في الشعر شكلاً ومضمونًا، وأن هذا الاتجاه يُعدّ ملمحًا إيجابيًّا مهمًّا من ملامح الشعر اللبناني الحديث.

*الاتجاه الثالث:* " ويمثّله مجموعة من الشعراء الشباب يعيشون مناخًا شعريًّا مشتركًا، طابعه البارز الحداثة، يمارسون قول الشعر بتقنياته وبتحرره

ويحاولون جديدًا فيه يميّزهم. ربما كان الجديد هذا هو، كما يقول أحد هؤلاء الشعراء الشباب محمد العبد الله، مضمونًا للحداثة يتشكّل داخل الشعر... ولكن، ومع أحداث سنة ١٩٧٣م، بدأت مشاعر الفخر والاعتزاز الموحّد في الاتجاه الذي ذكرنا، تتراجع، وتتمظهر أحيانًا في قوى ترفض أن تكون، حسب منظور بعضها، عربيّة أكثر من العرب. ومن ثمّ راحت هذه المشاعر تتشكّل في مواقف ورؤى مختلفة، وتبحث عن مضامينها المختلفة. وكان تصاعد الأحداث، ثم الانفجار، يصدع التجربة الشعرية، ويصدع الرؤى فيما هو يصدع مضمونها الذي كان، في تكوّنه، يتصدّع على أرض الواقع. مع هذا التصدّع كانت مشكلة شعر هذا الاتجاه؛ هي مشكلة التجربة المتصدّعة في أن تكون وكيف؟"[٦٥].

تحاول (يُمنى العيد) في هذا الاتجاه إدراج جيل الشباب في عالم تُحدد الصيرورة الثقافيّة – بنمطها التقليدي- شكله، وكانت لدى (يُمنى العيد) شكوك في تجاوز تجربة الحداثة- لدى هذا الجيل من الشباب- الأحداث السياسيّة أو التصدّعات السياسيّة إذا جاز التعبير، فجاءت تجربتهم الشعريّة متصدّعة كما السياسة، وأخفق هذا الجيل في تجربته الشعريّة؛ لأنه لم يكن يمتلك حِسًّا حادًا ووعيًا متميّزًا لإمكانيّة تقديم رؤية مختلفة ومتجاوزة للواقع المتصدّع؛ فالمبدع من خلال اللغة – بوصفها أداة الإبداع الثقافي- يمكنه تجاوز حدود

(٦٥) يُمنى العيد، في القول الشعري: الشعريّة والمرجعيّة، الحداثة والقناع ص٣٤١، ٣٤٢.

تصدّعات الحياة بما يتيح له المشاركة في بناء وعي معرفي وثقافي جديد يتجاوز التصدّعات والشروخ النفسية والاجتماعيّة، ويجعل من تجربتهم تجربة خلاّقة مؤثرة – تجربة مقاوِمَة بالمعنى الثقافي- في المجتمع والثقافة، بدلاً من تقديمها على أنها نتاج لهذه التصدعات، ولن يتحقق ذلك لهذا الجيل من الشباب إلا إذا كانت لغتهم الشعرية جزءًا من سياق يدعم إسهامهم في هذا التحوّل والمسعى الشعري الذي يضيء الحياة بدلاً من أن يكون نتاجًا لأحداثها وعرضة لتصدّعاتها؛ لأن " الأعمال الأدبية ليست في منظور علم الاجتماع الثقافي ظواهر اجتماعية فريدة وخارقة في إدراك العالم وتمثله، ولا تتطلب مقاربتها –بدعوى تعاليها واستقلالها الذاتي- تخصيصها بنوع متميز من القراءة، وإنما هي نتاجات عادية لا تكتسي – مقارنة بالنتاج الاجتماعي – أي شرف أو فضل، إذ بالرغم من الاختلافين النوعي والوظيفي بين الأدب والسياسة والاقتصاد والإعلام وغيرها من الحقول الاجتماعية، إلا أنها تحكمها كلها بنية من العلاقات، وتنطوي على كل السمات المميزة لسيـرورة حقولها"(٦٦) .

يُعدّ هذا الاتجاه اعترافًا أمينًا بتواطؤ الناقد العربي الحديث مع الثقافة السائدة في زمنه، كما يُعدّ علامة ترحيب منه بتعاظم دور الثقافة، وتضاؤل دور الناقد وعدم ثقته بنفسه في الدفاع عن امتيازات فكريّة في مواجهة انتشار الثقافة

---

(٦٦) بيير بورديو : قواعد الفن تكون الحقل الأدبي وبنيته، ترجمة: إبراهيم فتحي، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط١، (١٩٩٣م)، ص٢٩٠.

القوميّة والوطنيّة التي تُحيل الفشل والإخفاق إلى أسباب خارج الذات، وتتعلّق بالآخر/ الاستعمار، وهذا الاتجاه، يُعدّ دليلاً على انخراط النخب المثقفة والنخب الشعبيّة والقوميّة في قرن فكري دفاعي مشترك، يجعل من الهزيمة أو الانتصار في الحروب مبررًا لحالات الإخفاق والنجاح في كافة السياقات، فهذا التوجّه الفكري يعزل الفن كخيال أو استكشاف واعٍ لقضايا وإشكاليّات فرديّة وجماعيّة، وإهمالاً لدوره في تجاوز الشعوب لإحباطاتها وفشلها.

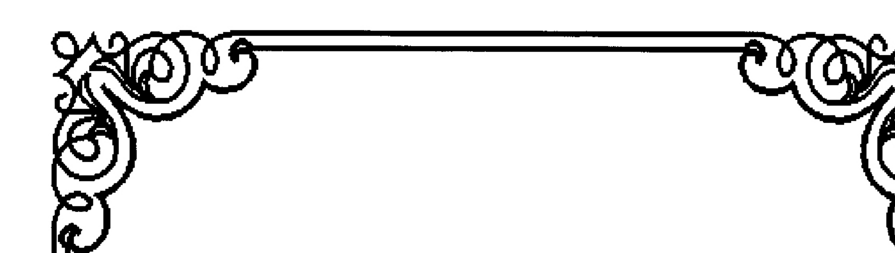
فالتصدّع السياسي والاقتصادي والإعلامي، ينعكس بدوره على الشعر في هذه المرحلة؛ لأن الفن يرتبط معها ببنية من العلاقات على حدّ تعبيرها. ينبغي تأمّل إصرار ( يُمنى العيد) على إبراز هذه العلاقة في سياق معرفي خاص، وهو تراجع دور الشاعر ونتاجه الشعري أمام دور السياسي والإعلامي، فبعد أن كان الشاعر يمثّل رأس الهرم المعرفي قديمًا، تراجع دوره الآن خلف السياسي والإعلامي والاقتصادي، وأصبح هو ونتاجه الفكري عُرضة للتحوّلات التي تطرأ على المجتمع، وتحوّل دوره من الفاعل إلى المفعول، أو من المؤثّر في حركة المجتمع إلى متأثّر بتحوّلات المجتمع، فالشاعر حقيقة أصبح الآن أقل فاعليّة وحضورًا على المسرح الاجتماعي – إذا جاز التعبير- قياسًا على الفاعلين الاجتماعيين، كرجال السياسة والاقتصاد والإعلام والدين ونجوم الطرب وكرة القدم.

حاولت ( يُمنى العيد) في هذا الاتجاه، تقديم تشخيص لواقع الشعر عند الشباب، وكذا حاولت فهمه بلغة جديدة وليس بلغة قديمة. والسؤال الآن: هل

أصبح الشعر متخلّفًا عن ركب التقدّم الذي تشهده المجتمعات العربية الآن؟ إذا كان الجواب بـ" نعم" – وأتوقّع أن يكون الجواب كذلك، فعلى الشعراء أن يطوّروا من أنفسهم وأدواتهم وأفكارهم لتجاوز انتصارات المجتمع وانكساراته؛ ليعودوا من جديد مساهمين في صنع المجتمع وإعادة تشكيله؛ حتى لا يصبح الشعر تعبيرًا عن آليّات العجز والتصدّع التي تتعرّض لها المجتمعات العربيّة، وينحصر دوره في إعادة إنتاج الفشل، أو حتى النجاح. وفي ضوء هذا الفهم يتعاظم دور النقد باستبدال سؤال: ماذا يحدث الآن؟. بسؤال: لماذا يحدث الآن؟؛ لأن الإجابة عن السؤال الثاني تفتح مجالات جديدة يخرج بها الشعر من تصدّعاته وتأثّراته إلى رأب التصدّعات الاجتماعيّة، والتأثّرات الفكريّة في المجتمعات، وهو ما يجب أن يوجهه أي ناقد للشعر الآن؛ لأن ما يجري من تحوّلات سريعة وانهيارات مفاجئة في المجتمع، يؤدي إلى تصدّع في التجارب الشعريّة، وشروخ فكريّة، - إذا ما وضعنا في الاعتبار تراجع دور الشعر كما أوضحنا- ومن ثمّة يجب على النقاد وضع التجارب الشعريّة موضع السؤال والفحص، ونقد طرائق تعامل الشعراء مع القضايا والإشكاليّات والأفكار، إذا أردنا تقديم نقد موضوعيٍّ ومعرفيٍّ.

وأخيرًا، فقد استعرضنا عملاً فكريًّا لناقدة بارزة، عكفت فيه على تأمّل تجربة الشعر العربي الحديث، وقامت بتحليل نصوص مختارة، اختارتها بعناية، وتأمّلت تجربتهم الشعريّة، بالإضافة إلى المراجعة النقدية لتجربتي التراث والحداثة في أشعارهم، ولم يأتِ نقدها للشعر كنوع من الاستلاب المعرفي

للتراث، أو الانبهار الثقافي بالحداثة، بل جاء نقدها كاشفًا عمّا تنطوي عليه محاولات الإحياء في الشعر العربي الحديث من أوهام السطحيّة والهشاشة المعرفيّة؛ أي من وهم عدم التطابق مع الأصل/ التراث، وعدم استيعاب الحداثة، ولهذا جاء نقدها بعيدًا عن محاكمة الحاضر من خلال ماضٍ نسعى إلى استعادته، أو ثقافة منغلقة وأصوليّة تفسّر الأعمال في إطار ثنائية الجيّد والرديء على أساس ذاتي، بل بحثت في علاقة مختلفة يمكن أن نُقِيمها مع الشعر المعاصر، تكون فاعلة ومثمرة بتجاوز ما استهلك من أفكار نقديّة ومعرفيّة، فهي تجربة لا ترسم الحدود التي يجب على الشاعر ألا يتخطّاها حتى لا يُساء فهمه، بل تسعى دائمًا إلى بقاء الأبواب مفتوحة أمام الفكر داخل الشعر، الأمر الذي يجعل الشعر مفتوحًا على مجال الفكر والتنوير بحسب التجارب والمحاولات.



# بنيةُ السَّردِ في شعرِ معروفِ الرّصافِيِّ قصيدةُ "الأرملةِ المُرْضعةِ" أنموذجاً


أ.د. محمود علي عبد المعطي

أستاذُ الأدبِ العربِيِّ - كلِّيَّةُ اللُّغةِ العربيَّةِ- جامعةُ أمِّ القُرَى.

كلِّيَّةُ الآدابِ- جامعةُ أسيوطَ

# مُلخَّصُ البحث

إنَّ قصيدةَ الرَّصافِيِّ منَ القصصِ الاجتماعِيِّ، تتضمَّنُ فكرةً رئيسةً تتحكَّمُ فِي المجالِ الدِّلاليِّ العامِّ الممثَّلِ فِي الحزنِ والألمِ؛ حيثُ حكَى فيهَا قصَّةَ امرأةٍ بائسةٍ تفطَّرَ لهَا قلبُهُ حزناً وألماً، وكلُّ المواقفِ السَّرديَّةِ الَّتِي تتشاكلُ فِي نسيجِ القصيدةِ القصصيَّةِ عندَ الرَّصافِيِّ، إنَّما تسعَى إلَى تكريسِ هذِهِ الفكرةِ، بحيثُ نجدُ أنفسَنا أمامَ لحظاتٍ سرديَّةٍ علَى مستوَى كلٍّ منَ البنيةِ السطحيَّةِ والبنيةِ العميقةِ، تفضِي إلَى دلالةٍ واحدةٍ غالبةٍ تُوحِّدُ بينَ أجزاءِ النَّصِّ، وتنبنِي علَى أساسِ تقنيةِ الوصفِ الَّتِي يُنجزُ الشَّاعرُ عبرَهَا رؤيتَهُ. وفِي ضَوءِ هذَا الفَهْمِ، يُمكنُ القولُ بأنَّ التَّوجُّهَ إلَى تأسيسِ البنيةِ الشِّعريَّةِ للنَّصِّ علَى السَّرديَّةِ خيارٌ رئيسٌ.

والحقُّ، أنَّ النَّصَّ الشِّعرِيَّ منذُ وُجِدَ علَى هذِهِ الأرضِ، يحملُ "توقُّعَ قراءتِهِ"، ويرسمُ ملامحَ قارئِهِ، وهوَ مَا جعلَ منْ أوَّليَّاتِ القراءةِ النَّاقدةِ أنْ يتمثَّلَ النَّاقدُ زاويةَ نظرِ القارئِ كمَا حدَّدَهَا المبدعُ نفسُهُ، وكأنَّ طبيعةَ النَّصِّ هِي الَّتِي تخلقُ قارئاً بمواصفاتٍ تتَّفقُ وطبيعةَ هذَا النَّصِّ، وحينَ يبدُو النَّصُّ الشِّعرِيُّ أيضاً، استجابةً لأمرٍ مُحقَّقٍ، أَو صدىً لصوتِ الواقعِ بمعزلٍ عنِ الحلمِ؛ فإنَّ للقارئِ أنْ يستشعرَ طعمَ المواتِ أَوِ البياتِ فِي نسيجِهِ.

ومنْ هنَا، فإنَّ الدِّراسةَ لاَ تتعرَّضُ لقصيدةِ "الأرملةِ المُرضعةِ" لمعروفِ الرَّصافِيِّ؛ بُغيةَ اكتشافِ شعريَّتِهَا الَّتِي تُعَدُّ أمراً مفروغاً منْهُ، وإنَّما تُحاولُ تحديدَ درجةِ شعريَّتِهَا فِي ضَوءِ تداخلِهَا النَّوعِيِّ؛ حيثُ إنَّهَا تجمعُ بينَ التَّشكيلِ الشِّعرِيِّ والنَّزعةِ السَّرديَّةِ، وليسَتْ شعريَّتُهَا فِي بروزِ أحدِهِمَا علَى الآخرِ، وإنَّما فِي تفاعلِهِمَا، وهوَ مَا تُركِّزُ عليهِ الدِّراسةُ؛ فليسَ منْ حكمٍ أَوِ استنتاجٍ إلاَّ بقدرِ مَا تطرحُ هذِهِ القصيدةُ بوجهيهَا الشِّعرِيِّ والسَّردِيِّ؛ فِي محاولةِ تفهُّمِ طبيعةِ العَلاقةِ بينَ هذينِ النَّمطينِ منْ أنماطِ الخطابِ الأدبِيِّ، والتَّعرُّفِ علَى الآليَّاتِ الفنِّيَّةِ الَّتِي تُهيئُ للشِّعرِ أنْ ينبنِيَ علَى السَّردِ منْ جهةٍ، وأنْ يُحافظَ علَى طاقتِهِ الشِّعريَّةِ كاملةً منْ جهةٍ أخرَى.

# Narrative Structure in Maarouf Al Rasafi's Poetry: The Nursing Widow as an Example

**Prof. Mahmoud Ali Abdel-Mo'ety**
*Professor Arabic Literature,*
*Faculty of Arts, Assiut University*
*Faculty of Arabic Language,*
*Omm El-Qurra University*

**Abstract:**

Since poetic text existed on earth, it has carried the expectation of reading it and drawn the features of its reader. This made it a priority for acritic to assume the reader's view as set by the author himself as if the nature of the text is what creates a reader having specifications that are compatible with the nature of this text. When a poetical text seems to be a response to aconfirmed and certain thing, or an echo of reality away from dreaming, the reader tastes death or inactivity in its texture.

Thus, the present study investigates the poem "The Nursing Widow" not to discover its poeticality, which is an undisputable fact, but rather to attempt to identify the degree of its poeticality in the light of its generic overlap, as it combines the poetic form and the narrative tendency. Its poeticality does not lie in the prominence of one over the other, but in their interaction. This is what the present study focuses on. It does not make ajudgment or a conclusion insomuch as what this poem, with its poetic and narrative aspects, presents in an attempt to understand the nature of the relation between these two types of literary discourse and identify the techniques that disposes poetry to be based on narration on the one hand and to maintain its entire poetic energy on the other.

## أوَّلاً- مدخلٌ نظرِيٌّ:

منذُ وُجِدَ النَّصُّ الشِّعرِيُّ علَى هذِهِ الأرضِ، وهوَ يحملُ "توقُّعَ قراءتِهِ"، ويرسمُ ملامحَ قارئِهِ، وهوَ مَا جعلَ منْ أوَّليَّاتِ القراءةِ النَّاقدةِ أنْ يتمثَّلَ النَّاقدُ زاويةَ نظرِ القارئِ كمَا حدَّدَهَا المبدعُ نفسُهُ، وكأنَّ طبيعةَ النَّصِّ هِيَ الَّتِي تخلقُ قارئاً بمواصفاتٍ تتَّفقُ وطبيعةَ هذَا النَّصِّ، وحينَ يبدُو النَّصُّ الشِّعرِيُّ أيضاً، استجابةً لأمرٍ محُقَّقٍ، أَو صدىً لصوتِ الواقعِ بمعزلٍ عنِ الحلمِ؛ فإنَّ للقارئِ أنْ يستشعرَ طعمَ المواتِ أَوِ البياتِ فِي نسيجِهِ.

ومنْ هنَا، فإنَّ الدِّراسةَ لاَ تتعرَّضُ لقصيدةِ "الأرملةِ المُرضعةِ"؛ بُغيةَ اكتشافِ شعريَّتِهَا الَّتِي تُعَدُّ أمراً مفروغاً منْهُ، وإنَّمَا تُحاولُ تحديدَ درجةِ شعريَّتِهَا فِي ضَوءِ تداخلِهَا النَّوعِيِّ؛ حيثُ إنَّهَا تجمعُ بينَ التَّشكيلِ الشِّعرِيِّ والنَّزعةِ السَّرديَّةِ[1]، وليسَتْ شعريَّتُهَا فِي بروزِ أحدِهِمَا علَى الآخرِ، وإنَّمَا فِي تفاعلِهِمَا، وهوَ مَا تُركِّزُ عليهِ الدِّراسةُ؛ فليسَ منْ حكمٍ أَوِ استنتاجٍ إلاَّ بقدرِ مَا تطرحُ هذِهِ

---

(١) السَّردُ: هوَ الخطابُ الَّذِي يقومُ بتقديمِ حدثٍ أَو سلسلةٍ منَ الأحداثِ، أَو هوَ: الطَّريقةُ الَّتِي يتمُّ بهَا تشكيلُ الحدثِ؛ فالسَّردُ ليسَ للوقائعِ والأحداثِ، وإنَّمَا هوَ إعادةُ تشكيلِهَا عبرَ وسيلةٍ سيموطيقيَّةٍ هِيَ اللُّغةُ، بطريقةٍ ذاتِ مغزَىً. انظرْ: بدر محمد إبراهيم، السرد في دواوين شعراء المعلقات، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ٢٠٠٤م، ص أ، د. أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص٣٠: ٥٢، ٨٤: ٨٨.

القصيدةُ بوجهيهَا الشِّعرِيِّ والسَّردِيِّ؛ فِي محاولةِ تفهُّمِ طبيعةِ العَلاقةِ بينَ هذينِ النَّمطينِ منْ أنماطِ الخطابِ الأدبِيِّ، والتَّعرُّفِ علَى الآليَّاتِ الفنِّيَّةِ الَّتِي تُهيئُ للشِّعرِ أنْ ينبنِيَ علَى السَّردِ منْ جهةٍ، وأنْ يُحافظَ علَى طاقتِهِ الشِّعريَّةِ كاملةً منْ جهةٍ أخرَى. إنَّ التَّمايزَ بينَ الشِّعرِ والسَّردِ ليسَ قاطعاً ولاَ حاسماً؛ فهناكَ علَى مرِّ التَّاريخِ الأدبِيِّ اختراقاتٌ لأحدِ الطَّرفينِ باتِّجاهِ الآخرِ، وفِي تراثِ الشِّعرِ العربِيِّ هناكَ الكثيرُ منَ القصائدِ الَّتِي يُداخلُهَا السَّردُ، وسنجدُ فِي طرفٍ منْ معلَّقةِ امرئِ القيسِ، وفِي بضعِ قصائدَ لعُمرَ بنِ أبِي ربيعةَ، هذَا الميلَ إلَى القصِّ والحكايةِ كمثالٍ علَى ذلكَ، وفِي المقابلِ فإنَّ فِي النَّثرِ العربِيِّ شذراتٍ ترتفعُ فيهَا حرارةُ البوحِ الشِّعرِيِّ، وفِي نثرِ الجاحظِ والتَّوحيدِيِّ شواهدُ علَى ذلكَ.

وتقاليدُ السَّردِ هِي الَّتِي "لعبَتْ الدَّورَ الرَّئيسَ فِي تشكيلِ الوحداتِ الرَّئيسةِ الَّتِي بُنِي عليهَا- فيمَا بعدُ- عمودُ الشِّعرِ، كمَا يقولُونَ، ولمْ تكنْ وحدةُ الوقوفِ علَى الأطلالِ، وهِي وحدةٌ أساسيَّةٌ فِي القصيدةِ القديمةِ، إلاَّ موقفاً سرديّاً يستدعِي فعلُ الأمرِ الشَّهيرُ "قِفَا" أَو "قِفُوا"، اثنينِ أَو جماعةً منَ المتلقِّينَ، يسردُ الشَّاعرُ عليهمَا أَو عليهِم الخيوطَ الأولَى لمشاعرِهِ وبواعثِهَا، ومنْهَا تنطلقُ القصيدةُ إلَى بقيَّةِ وحداتِهَا. ولمْ يكنِ الحوارُ المستمرُّ معَ كائناتِ الصَّحراءِ، انطلاقاً منْ حُمُرِ الوحشِ، والظِّباءِ، والمهَا، وصولاً إلَى المهَا الإنسيَّةِ، والظَّبياتِ الجميلاتِ منْ بناتِ القبيلةِ، إلاَّ امتداداً لهذِهِ النَّزعةِ السَّرديَّةِ. ولاَ يُمكنُ لتاريخِ الشِّعرِ العربِيِّ أنْ يُسجَّلَ بمعزلٍ عنْ تسجيلِ تطوُّرِ نزعاتِ السَّردِ فيهِ، واختلافِ ألوانِهَا

ومذاقاتِهَا ودلالاتِهَا"(٢). نعَم، يأتِي السَّردُ فِي مقدِّمةِ هذِهِ التِّقنياتِ القصصيَّةِ؛ فقدِ انعكسَ فِي الشِّعرِ العربِيِّ منذُ عهودٍ مبكِّرةٍ منْ خلالِ تصويرِ الشَّاعرِ للطَّبيعةِ والرِّحلةِ ومشاهدِ الحربِ والصَّيدِ والطَّردِ، وقدْ تتكاملُ عناصرُهُ فِي إنضاجِ قصَّةٍ شعريَّةٍ علَى نحوِ مَا نراهُ فِي مثلِ: قصيدةِ الحطيئةِ (وطاوٍ ثلاثٍ...)، ورائيَّةِ عُمرَ بنِ أبِي ربيعةَ "أمنْ آلِ نُعْمٍ أنتَ غادٍ فمبكرُ ..."، "وأغلبُ الظَّنِّ أنَّ تسريدَ الخطابِ الشِّعرِيِّ، أَو جعلَ السَّرديَّةِ عنصراً رئيساً منْ عناصرِ الشِّعريَّةِ؛ يقترنُ على نحوٍ لافتٍ بمحاولاتِ تجديدِ البنيةِ الفنِّيَّةِ، وتأسيسِ شعريَّةٍ تنحُو إلَى المغايرةِ، وهوَ مَا يبدُو بوضوحٍ فِي عددٍ منَ التَّجاربِ المفصليَّةِ فِي تاريخِ الشِّعرِ العربِيِّ، منْ أبرزِها: تجربةُ امرئِ القَيسِ فِي الشِّعرِ الجاهلِيِّ، وتجربةِ عُمرَ بنِ أبِي ربيعةَ فِي العصرِ الأُمويِّ، وتجربةِ أبِي نُواسٍ فِي العصرِ العبَّاسِيِّ"(٣).

وقدْ وقفَ الشُّعراءُ المعاصرونَ علَى شيوعِ فنِّ القصَّةِ بسماتِهَا الفنِّيَّةِ، حتَّى كادَ البعضُ يتخوَّفُ منْ زحفِهَا علَى فنِّ الشِّعرِ، وأطلقَ البعضُ علَى العصرِ عصرَ الرِّوايةِ أَوِ القصَّةِ، ولكنَّ الشَّاعرَ المعاصرَ تعالَى علَى هذِهِ الدَّعَاوَى بحسِّهِ ونُضجِهِ، فكانَ التحامُهُ بهذِهِ الفنونِ التحامَ الخبرةِ بالقوَّةِ، أَوِ الكهولةِ

---

(٢) د. أحمد درويش وآخرون: الشعر والسرد، أبحاث المؤتمر الرابع للسرديات؛ "السرد والشعر" (٣– ٥ مايو ٢٠١١م)، ص٦.

(٣) نفسه، بنية الحكاية في خمريات أبي نواس، دراسة في تداخل الأنواع الأدبية، أبحاث المؤتمر الرابع للسرديات؛ "السرد والشعر" (٣- ٥ مايو ٢٠١١م)، ص١٨٩.

بالفتوَّةِ؛ حيثُ تفاعلَتْ خبرةُ الشَّاعرِ وعراقةُ فنِّهِ بقوَّةِ النَّوعِ الآخرِ وفنونِهِ، فتفاعلَتِ القصيدةُ معَ القصَّةِ، ووظَّفَتْ بعضَ إمكاناتِهَا التَّفاعليَّةِ فِي النَّصِّ الشِّعرِيِّ؛ ممَّا أكسبَهُ بالطَّبعِ، بُعداً جديداً منْ أبعادِ النُّضجِ والنَّماءِ، ودونَ أنْ يعنِي ذلكَ إلغاءَ هُويَّتِهِ ؛ فالقصيدةُ هِي القصيدةُ مهمَا دخلَ عليهَا منْ سماتِ القصَّةِ أَو غيرِهَا منَ الأنواعِ الأدبيَّةِ.

ومعروفُ الرّصافِيُّ(٤) أحدُ أعلامِ الشِّعرِ العربِيِّ المعاصرِ، يقفُ معَ شعراءِ

---

(٤) **معروفُ الرّصافِيُّ** وُلِدَ سنةَ ١٢٩٢هـ لعامِ ١٨٧٥م، فِي بيتٍ صغيرٍ جدّاً ببغدادَ، ونشأَ بِهَا طالباً مجدّاً، تلقَّى تعليمَهُ فِي صغرِهِ بالكتَّابِ، ثمَّ التحقَ بالمدرسةِ الرّشديَّةِ العسكريَّةِ، ولكنَّهُ تركَهَا قبلَ إتمامِ دراستِهِ بِهَا، والتحقَ بمدرسةِ الشَّيخِ محمود شكرِي الألوسِيّ، وقدْ لازمَ الألوسِيَّ أكثرَ منَ اثنتَي عشرةَ سنةً؛ فدرسَ علومَ اللُّغةِ العربيَّةِ وآدابَهَا، ودرسَ علَى غيرِهِ علوماً أخرَى كالفقهِ والمنطقِ. وانتقلَ إلَى مجالِ التَّدريسِ بعدَ إتمامِ دراستِهِ، واشتغلَ بِهِ فِي بغدادَ والأستانةِ والقدسِ، وفِي سنةِ ١٩٢١م شغلَ بوزارةِ المعارفِ العراقيَّةِ، وظيفةَ نائبِ رئيسِ لجنةِ التَّرجمةِ والتَّأليفِ، ثمَّ وظيفةَ مفتِّشٍ للُّغةِ العربيَّةِ، ثمَّ نُقِلَ إلَى تدريسِ اللُّغةِ العربيَّةِ وآدابِهَا بدارِ المعلمينَ العاليةِ، وانتخبَ عضواً فِي مجلسِ "المبعوثانِ العثمانِيّ" فِي عاصمةِ الخلافةِ إسطنبولَ "القسطنطينيَّةَ"، وعضواً فِي مجلسِ النُّوابِ العراقِيِّ خمسَ مرَّاتٍ. وكانَ منْ أبرزِ أعيانِ المجتمعِ، ولكنَّهُ اعتزلَ حياةَ الوظيفةِ، وقضَى أواخرَ حياتِهِ فِي القراءةِ والاطِّلاعِ ونظمِ الشِّعرِ فقطّ، وتُوفِّي فِي ١٦ منْ مارس سنةَ ١٩٤٥م. ولَهُ ديوانٌ مطبوعٌ، وعدَّةُ كتبٍ مطبوعةٍ ومخطوطةٍ؛ منْهَا "دروسٌ فِي تاريخِ اللُّغةِ العربيَّةِ"، وَ"الأدبُ الرَّفيعُ فِي ميزانِ الشِّعرِ". انظرْ: معروف الرصافي، الديوان، شرح وتعليقات مصطفى علي، ١/ ٣،٤، معروف الرصافي، الأعمال الشعرية الكاملة، حياة الرصافي بقلم قاسم الخطاط، المقدِّمة، ص٥: ٢٤، مصطفى علي، محاضرات عن معروف =

مصرَ: حافظٍ، وشوقِي، وصبرِي، وشعراءِ العراقِ: جميل صدقي الزَّهاوِي، وعبد المحسن الكاظمِي ومحمَّد رضا الشَّبيبِي، وعَلِي الشَّرقِي، ومحمَّد باقر الشَّبيبِي، وخيرِي الهنداوِي، وأحمد الصَّافِي النَّجفِيّ، والجواهرِيّ، وهذِهِ الطَّبقةُ منَ الشُّعراءِ لاَ يُنْكَرُ فضلُهَا؛ فقدْ أثرَتِ الشِّعرَ العربِيَّ المعاصرَ، وجعلَتْهُ يُعبِّرُ تعبيراً صادقاً عنْ كلِّ مَا يتعلَّقُ بالمجتمعِ العراقِيِّ فِي جميعِ شؤونِهِ ومشكلاتِهِ وآمالِهِ[٥].

ويرَى الأستاذُ حسنُ كامل الصَّيرفِيّ أنَّ الرَّصافِيَّ يُمثِّلُ فِي العراقِ الدَّورَ الَّذِي مثَّلَهُ حافظُ إبراهيمَ فِي مصرَ؛ فكلاهُمَا شاعرٌ اجتماعِيٌّ ... وكلاهُمَا صورةٌ لشعبِهِ بيقظتِهِ ورغبتِهِ فِي التَّحرُّرِ وحيرتِهِ عندَ مفترقِ الطُّرقِ[٦]. ويرَى الدُّكتور

---

= الرصافي، ص١: ٨، د. الحسين عبد المجيد هاشم، معروف الرصافي شاعر الحرية والعروبة، ص١٦: ١٩، د. شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، ص٥٨: ٧٠، د. بدوي طبانة، معروف الرصافي، ص٣٤: ٩٦، ٢٥٨: ٢٦٠، وكتابه أيضاً، كوكبة من شعراء العصر، ص٢٣٤، ٢٥٢، ٢٥٣، د. جابر قميحة، الأدب الحديث بين عدالة الموضوعية وجناية التطرف، ص٩٩، إيليا الحاوي، معروف الرصافي، الثائر والشاعر، ٢/ ٥: ٨، د. حلمي محمد قاعود، تطور الشعر العربي في العصر الحديث، ص١٠٨، د. عمر الطيب الساسي، دراسات في الأدب العربي على مرّ العصور، ص٨٦، نجدة فتحي صفوة، معروف الرصافي، ص٧: ٤٥، ٥٩، ١٠٣: ١١١.

(٥) انظرْ: د. الطاهر أحمد مكي، الشعر العربي المعاصر، روائعه ومدخل لقراءته، ص١١٥، قاسم الخطاط وآخرين، المرجع السابق، ص١١ : ٢٠٣، ٣٠٦، ٣٠٧.

(٦)حسن كامل الصيرفي: نقد ديوان الرصافيّ، مجلة أبولو، المجلد (٢)، القاهرة، يناير ١٩٣٤م، ص٤٢٢.

بدوِي طبانَةَ أنَّ الشَّاعرَ قدْ أرضَى مذهبَهُ الَّذِي يدينُ بِهِ فِي الشِّعرِ، وهوَ أنَّهُ لاَ انفصامَ بينَ الشَّاعرِ وبيئتِهِ ... فهوَ منَ الَّذينَ يدينونَ بمَا عُرِفَ فِي عصرِنَا، بمذهبِ "الفنِّ للمجتمعِ" أَو "الفنِّ للحياةِ" ينتصرُ لَهُ قولاً، ويُظاهِرُهُ عملاً[٧]، وقالَ عنْهُ أحمد حسن الزَّيَّات: "كانَ الرَّصافِيُّ- أحسنَ اللهُ إليهِ- لسانَ العراقِ الصَّادقَ، ينقلُ عنْ شعورِهِ، ويترجمُ عنْ أمانيهِ، ويحدُو لركبِهِ المجاهدِ فِي سبيلِ استقلالِهِ وعزَّتِهِ بالحداءِ الحماسِيِّ المطربِ، ويُصوِّرُ خلجاتِ نفسِهِ ووساوسَ أحلامِهِ بالشِّعرِ الصَّريحِ المعجبِ، وظلَّ هوَ والزَّهاوِي وشوقِي وحافظٌ ومطرانُ، حقبةً منَ الدَّهرِ يُؤلِّفونَ الأوتارَ الخمسةَ لقيثارةِ الشِّعرِ العربِيِّ الخالصِ، ولكلِّ وترٍ درجتُهُ فِي الرَّنينِ والجهارةِ والأثرِ ... ولكنَّ الرّصافِيَّ كانَ مُتميِّزاً عنْ نظرائِهِ جميعاً، بالصَّراحةِ الجريئةِ والاستهتارِ البالغِ، كانَ يعيشُ ليومِهِ، وينطلقُ علَى هواهُ، ويستجيبُ لغريزتِهِ، فيفعلُ مَا يشاءُ، ويقولُ مَا يعتقدُ، ويطلبُ مَا يشتهِي، ثمَّ لاَ يُبالِي أينَ يقعُ ذلكَ كلُّهُ منْ رأيِ غيرِهِ؟"[٨].

لقدْ شغلَتْهُ السِّياسةُ والقضايَا الوطنيَّةُ والقوميَّةُ، وانغمسَ فيهَا بالعملِ المباشرِ وغيرِ المباشرِ، وفِي أواخرِ حياتِهِ تخلَّى عنِ المشاركةِ العامَّةِ، وانزوَى فِي بيتِهِ حتَّى وافاهُ الأجلُ المحتومُ. إنَّهُ شاعرٌ عراقِيٌّ كبيرٌ، كتبَ اسمَهُ بحروفٍ منْ نورٍ فِي ثنايَا التَّاريخِ الأدبِيِّ، خاضَ بشعرِهِ معاركَ الحياةِ اليوميَّةِ للإنسانِ العربِيِّ

(٧) د. بدوي طبانة: المرجع السابق، ص١٥٥.

(٨) انظرْ: أحمد حسن الزيات، معروف الرصافي، مجلة الرسالة، العدد (٦١٢)، ٢٦/ ٣/ ١٩٤٥م ص؟

المعاصرِ، فصوَّرَ مَا يُعانيهِ هذَا الإنسانُ، ومَا يتطلَّعُ إليهِ فِي شعرٍ صادقِ العاطفةِ نابعٍ منْ وجدانٍ كلُّهُ صفاءٌ. بيدَ أنَّ الرَّصافِيَّ لمْ يطرقْ هذِهِ الموضوعاتِ الإنسانيَّةَ لذاتِهَا، وإنَّمَا اهتمَّ- كرجلٍ سياسيٍّ يُريدُ بناءَ مجتمعٍ متكاملٍ فِي داخلِ العراقِ وخارجِهِ منَ البلدانِ العربيَّةِ الأخرَى- بالمرأةِ العربيَّةِ(٩)، ومنْ هنَا يُمكنُ القولُ بأنَّ الرَّصافِيَّ ليسَ شاعراً فحسبُ، بلْ هوَ سياسِيٌّ أيضاً، لَهُ دعوتُهُ السِّياسيَّةُ الواضحةُ، وأنَّ هذِهِ الدَّعوةَ السِّياسيَّةَ قدِ اختطَّ لهَا منهجاً مُتمثِّلاً ليسَ فِي الإصلاحِ الاقتصادِيِّ والسِّياسِيِّ فحسبُ، بلْ وفِي الإصلاحِ الاجتماعِيِّ أيضاً(١٠)، ولمْ تفارقْهُ قيمةُ حبِّ الغيرِ طوالَ حياتِهِ، وإنْ شغلَتْهُ السِّياسةُ عنْهَا بعضَ الأحيانِ(١١).

ولاَ يهمُّنَا هنَا، وفِي هذَا السِّياقِ، أنْ نُقيِّمَ شعرَ الرّصافِيِّ تقييماً كاملاً، ولكنَّ الَّذِي يهمُّنَا، هوَ شعرُهُ القصصِيُّ، فهوَ يُعَدُّ منَ المكثرينَ فِي هذَا اللَّونِ، إذَا قيسَ بغيرِهِ منْ شعراءِ العراقِ. ومنَ القصصِ الَّتِي نظمَهَا الرَّصافِيُّ: أمُّ اليتيمِ، والسِّجنُ فِي بغدادَ، والمطلَّقةُ، واليتيمُ فِي العيدِ، والفقرُ والسِّقامُ، والأرملةُ المُرضعةُ موضعُ الدِّراسةِ، وأمُّ الطِّفلِ فِي مشهدِ الحريقِ، وهولاكُو والمستعصمُ،

---

(٩) انظرْ: رؤوف الواعظ، معروف الرصافي، حياته وأدبه السياسي، ص٢٠، ١٠٦.

(١٠) نفسه، ص١٣

(١١) انظرْ: قاسم الخطاط وآخرين، معروف الرصافي شاعر العرب الكبير، حياته وشعره، ص٢٥٢، ٢٥٣، ٢٥٩.

وأبُو دلامةَ والمستقبلُ، رُؤياي الصَّادقةُ[١٢].

وقدِ اختلفَ النُّقَّادُ فِي تقييمِ هذِهِ القصصِ؛ فبعضُهُم يرَى أنَّ الرّصافِيَّ يُعَدُّ رائدَ القصصِ الشِّعرِيِّ فِي العصرِ الحديثِ؛ إذْ إنَّهُ "سبقَ فِي هذَا البابِ صاغةَ القوافِي منْ معاصريهِ كلِّهِم، وانفردَ بينَهُم بقصصِهِ الفنَّانِ، ومَا حواهُ منْ الوصفِ الدَّقيقِ، والتَّعبيرِ الرَّقيقِ، وبراعةِ الدِّيباجةِ، واستفزازِ الشُّعورِ، وتحريكِ العواطفِ، إلَى غيرِهَا منْ صفاتِ الأدبِ السَّامِي، ولاَ يُدركُ هذَا القولَ إلاَّ مَنْ قرأَ (أمَّ اليتيمِ، المطلقةَ، واليتيمَ فِي العيدِ)، وأمثالَهَا منْ بدائعِهِ"[١٣].

يقولُ الدُّكتور شوقِي ضِيف: "ويظهرُ أنَّ نَفْسَ الرّصافِيِّ كانَتْ تنطوِي علَى كثيرٍ منَ المروءةِ والحنانِ والشَّفقةِ، فكانَ دائمَ التَّفكيرِ فِي هذِهِ الطَّبقةِ الشَّقيَّةِ المحرومةِ الَّتِي نبذَهَا المجتمعُ، فلمْ يُعرْهَا عنايتَهُ ولمْ يُولِهَا اهتمامَهُ، حتَّى النُّقودُ القليلةُ ضنَّ بِهَا عليهَا ... واستعانَ فِي ذلكَ بمواقفَ مختلفةٍ؛ فتارةً يختارُ أرملةً تُرضعُ طفلاً، ولاَ تجدُ كساءً ولاَ قوتاً يدرُّ لَهَا لبناً، إنَّمَا تجدُ الشَّقاءَ والعذابَ والمسغبةَ، وتارةً أخرَى نراهُ يختارُ أختاً لهَا فقدَتْ زوجَهَا، وكبرَ يتيمُهَا، وطلعَ عليهِمَا العيدُ، وأطلَّ صباحُهُ، وكأنَّهُ وجهُ نحسٍ يُرسلُ عليهِمَا شواظاً منَ البؤسِ

---

(١٢)انظرِ القصائدَ المشارَ إليهَا فِي معروف الرصافي علَى التَّرتيبِ فِي: الأعمال الشعرية الكاملة، ١/ ٦٩: ٧١، ١/ ٨١: ٨٦، ١/ ٩٥: ٩٩، ١/ ١٠٠: ١٠٦، ١/ ١٤٦: ١٥٥، ١/ ٢٨٣: ٢٨٥، ١/ ٣٨٣: ٣٩٦، ٢/ ٤٩٤: ٤٩٨، ٢/ ٤٩٩: ٥٠٣، ٢/ ٦٣٨: ٦٤٠.

(١٣)رفائيل بطي: الأدب العصري في العراق العربي، ص٦٩ .

والحزنِ"[١٤]. إنَّ ينابيعَ شعرِ الرَّصافِيِّ قدْ تفجَّرَتْ أوَّلَ مَا تفجَّرَتْ فِي وصفِ مَا يُكابدُ أولئكَ المحرومونَ، وكانَتْ مشاهدُ البؤسِ الَّتِي رآهَا منْ أشدِّ الدَّواعِي إلَى نظمِ شعرِهِ، كمَا قدْ تقلَّبَتْ بِهِ الأحوالُ، وعبثَتْ بِهِ تصاريفُ الأيَّامِ وخطوبُهَا؛ فبينَمَا نراهُ يُحلِّقُ فِي سماءِ الجاهِ والمنزلةِ، إذَا هوَ يهوِي إلَى حضيضِ الفاقةِ والمسغبةِ. مثلُ هذَا الرَّجلِ لاَ يُنكَرُ عليهِ هذِهِ العنايةُ الظَّاهرةُ بِمَنْ عضَّهُم الدَّهرُ بنابِهِ[١٥].

ويرَى الدُّكتور بدوِي طبانةَ أيضاً، أنَّ الرّصافِيَّ " يُجِيدُ القصصَ الشِّعرِيَّ غايةَ الجودةِ، ولَهُ قصائدُ كثيرةٌ فِي أغراضِهِ الشِّعريَّةِ ينحُو فيهَا منحَى القصَّاصِ، ولاَ تلمحُ فِي شيءٍ منْهَا أثرَاً للتَّكلُّفِ ... ولكنَّ الدُّكتورَ طبانةَ يستدركُ فيرَى: "أنَّ شعرَهُ القصصِيَّ ليسَ منْ ذلكَ النَّوعِ بمفهومِهِ عندَ الأوربيينَ الَّذِي يذكرُ حياةَ الأبطالِ، ويذكرُ العصورَ، ومَا يسودُهَا منْ آراءٍ وأفكارٍ ومعتقداتٍ، كالَّذِي نراهُ فِي ملحمةِ هوميروسَ "الإلياذةِ" وغيرِهَا ممَّا خلَّفَهُ اليونانُ فِي أدبِهِم ... وقدْ نراهُ يُحاكِي عمرَ بنَ أبِي ربيعةَ، وامرأَ القيسِ فِي بعضِ شعرِهِمَا القصصِيِّ فِي تتبُّعِ المرأةِ ووصفِهَا، والتَّحدُّثِ إليهَا"[١٦].

(١٤) د. شوقي ضيف: دراسات في الشعر العربي المعاصر، ص٦٦.

(١٥) انظرْ: د. بدوي طبانة، معروف الرصافي، ص ١٧٠، ١٧١، ١٧٧، قاسم الخطاط وآخرين، معروف الرصافي شاعر العرب الكبير، حياته وشعره، ص٢٥٢، ٢٥٣، ٢٩٧، ٣٠٣، ٣٠٤.

(١٦) د. بدوي طبانة: المرجع السابق، ص٢٤١، ٢٤٢.

ونرَى الرَّأيَ نفسَهُ عندَ عبدِ القادرِ المغربِيِّ؛ إذْ نراهُ بعدَ أنْ يذكرَ أنَّ الرّصافِيَّ هوَ مُحدثُ القصَّةِ الشِّعريَّةِ فِي الشِّعرِ الحديثِ، يذهبُ إلَى أنَّ قصصَهُ هذِهِ ليسَتْ ممَّا ينطبقُ عليهِ اسمُ الشِّعرِ القصصِيِّ كإلياذةِ هوميروسَ، وشاهنامةَ الفردوسِيِّ؛ إذْ إنَّهُم اشترطُوا فيهِ أنْ يكونَ قصيدةً مقصَّدةً، لاَ تقلُّ أبياتُهَا عنْ بضعةِ آلافِ بيتٍ، وأنْ يُتغنَّى فيهَا بسردِ أساطيرِ الأمَّةِ فِي فجرِ حياتِهَا، ووصفِ حروبِهَا، وبطولةِ أبطالِهَا، ممزوجاً كلُّ ذلكَ بأخبارِ آلهتِهَا، ويُقالُ بالاختصارِ: إنَّهُم اشترطُوا أنْ يكونَ الشِّعرُ القصصِيُّ مضروباً علَى غرارِ إلياذةِ "هوميروسَ" المشهورةِ[١٧]. فإنْ كانَ هذَا الشَّرطُ صحيحاً، فليسَ فِي شعرِ الرّصافِيِّ، ولاَ فِي شعرِ غيرِهِ منَ شعرائِنَا الأقدمينَ والمُحْدَثِينَ إلياذةٌ أَو ملحمةٌ منْ هذَا النَّوعِ. والحقُّ أنَّ القصَّةَ الشِّعريَّةَ تختلفُ فِي منهجِهَا الفنِّيِّ وطريقةِ المعالجةِ والمقوِّماتِ الأدبيَّةِ عنِ الملحمةِ الَّتِي تتميَّزُ بالطُّولِ الفائقِ فتصلُ إلَى آلافٍ منَ الأبياتِ، وتتميَّزُ بالموضوعيَّةِ، وتصويرِ أخلاقِ العصرِ والأمَّةِ، وتتميَّزُ أيضاً بالعظمةِ والجلالِ.

وقصصُ الرّصافِيِّ الشِّعريَّةُ، مادَّةٌ ثرَّةٌ تستحقُّ الدِّراسةَ والبحثَ، والَّتِي يُمكنُ تقسيمُهَا علَى أساسِ الموضوعِ، إلَى ثلاثةِ أنواعٍ هِي: قصصٌ اجتماعِيٌّ إنسانِيٌّ- قصصٌ تاريخِيٌّ- قصصٌ فكاهِيٌّ. والنَّوعُ الأوَّلُ هوَ أغلبُهَا وأغمرُهَا

---

(١٧) انظرْ: معروف الرصافي، الديوان، المقدمة، ص٦، قاسم الخطاط وآخرين، المرجع السابق، ص٣٤٣، ٣٧٤.

بالإنسانيَّةِ ورقَّةِ الشُّعورِ، وتدورُ هذِهِ القصصُ كلُّهَا حولَ بعضِ المشكلاتِ الاجتماعيَّةِ الَّتِي كانَتْ سائدةً فِي عصرِ الشَّاعرِ، "ومرجعُهَا أساساً، إلَى تفكُّكِ المجتمعِ، والفوارقِ الطَّبقيَّةِ الباهظةِ، والاستبدادِ السِّياسِيِّ"(١٨)، وهذِهِ القصصُ تُعَدُّ انعكاساً لحياةِ البؤسِ والفاقةِ والعَوزِ فِي الفترةِ الَّتِي عاشَهَا الشَّاعرُ، كمَا أنَّهَا "تُمثِّلُ إلَى حدٍّ بعيدٍ، حياةَ جيلِهِ، وتُصوِّرُ المُثلَ العليَا الَّتِي كانَ يهدفُ إليهَا كإنسانٍ وكشاعرٍ وكمُفكِّرٍ "(١٩).

والحقُّ أنَّ كلَّ القصائدِ القصصيَّةِ الاجتماعيَّةِ عندَ الرّصافِيِّ، **تسيرُ علَى هذَا النَّحوِ**: وجودُ شخصيَّةٍ ضعيفةٍ قدْ تكونُ أرملةً أَو مطلَّقةً أَو يتيماً، يصفُ الشَّاعرُ حالَ كلٍّ عنْ طريقِ الرِّوايةِ الخارجيَّةِ أَوِ الحوارِ، ومنْ خلالِ هذِهِ الشَّخصيَّةِ ينثرُ حكمَهُ وأحكامَهُ، وآراءَهُ الخاصَّةَ. يقولُ الدُّكتور جابر قميحة: "ليسَ ثمَّةَ ملامحُ تُعطِي كلَّ قصَّةٍ سماتِهَا الخاصَّةَ، بلْ تكادُ كلُّهَا تدورُ فِي فلكٍ واحدٍ، ومحيطٍ محدودٍ؛ فلكِ اليتامَى والأراملِ، ومحيطِ المرضَى والفقراءِ"(٢٠)، الَّذينَ يُؤثِّرونَ فِي الشَّاعرِ ببكائِهِم وعويلِهِم. إنَّهُ يُمثِّلُ الضَّميرَ الشِّعرِيَّ الحيَّ، كمَا يُسجِّلُ موقفاً فِي الصِّراعِ الدَّائرِ فِي المجتمعِ علَى مستوَى القوَى الطَّبقيَّةِ الفاعلةِ فيهِ، وعلَى مستوياتِ التَّجلِّياتِ الأيديولوجيَّةِ والثَّقافيَّةِ لهذَا الصِّراعِ. إنَّهُ يُعلنُ

---

(١٨) د. جابر قميحة: الأدب الحديث بين عدالة الموضوعية وجناية التطرف، ص٨٩.

(١٩) عبد اللطيف شرارة: الرصافي، ص٢٨.

(٢٠) د. جابر قميحة: الأدب الحديث بين عدالة الموضوعية وجناية التطرف، ص٩٤.

بدونِ تحفُّظٍ، عنِ اختيارِهِ لمنهجٍ إبداعيٍّ مُحدَّدٍ، مشحونٍ بالخلفيَّاتِ، والخلفيَّاتِ المضادَّةِ، "والأدبُ لاَ يُقدِّمُ رأياً بقدرِ مَا يُشكِّلُ رؤيةً، ولاَ يُقرِّرُ حكماً تقريريّاً بقدرِ مَا يُقدِّمُ تجربةً فنِّيَّةً، تُفصحُ عنْ ملامحِ إنسانٍ، وتُعبِّرُ–جماليّاً– عنْ همومِهِ أَو مهامِهِ؛ ومنْ هنَا يتجاوزُ الفردُ حالةَ كونِهِ أديباً، دَورَ الذَّاتِ المفردةِ، إلَى ... الَّذِي يُفكِّرُ– بوعيٍ – فِي قضيَّةِ الإنسانِ، عبرَ الحديثِ عنْ أزمةِ الذَّاتِ الشَّاعرةِ"(٢١).

وقارئُ القصائدِ القصصيَّةِ الاجتماعيَّةِ لمعروفِ الرَّصافِيِّ ممسكٌ فِي كلِّ واحدٍ منْهَا بخيطٍ يربطُ بينَ أحداثِهَا وشخوصِهَا وأحوالِهِم وأقوالِهِم، وليسَ هذَا الخيطُ سوَى العنصرِ المهيمنِ(٢٢)، الَّذِي يحتلُّ بؤرةَ النَّصِّ، ويحكمُ غيرَهُ منَ العناصرِ والمكوِّناتِ، ويُحدِّدُ وجودَهَا، ويُحوِّرُ طبيعةَ هذَا الوجودِ، علَى نحوٍ يُؤدِّي حتماً، إلَى إدراكِ وحدةِ الأثرِ الَّتِي هِي منْ أخصِّ الخصائصِ البنائيَّةِ للقصَّةِ بصفةٍ عامَّةٍ، والأقصوصةِ بصفةٍ خاصَّةٍ(٢٣). يقولُ أحدُ الباحثينَ: "إنَّ القصيدةَ العربيَّةَ الكلاسيكيَّةَ عرفَتْ ضرباً منْ ضروبِ الوحدةِ فِي بعضِ الأحيانِ ...، تأخذُ فِي الكثيرِ منْهَا شكلاً قصصيّاً، كمَا هوَ الأمرُ عندَ أبِي نُواسٍ، ويظلُّ البيتُ

---

(٢١) د. طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، ص٢١٦.

(٢٢) انظرْ: مفهومَ العنصرِ المهيمنِ عندَ الشَّكلانيينَ الرُّوسِ خاصَّةً "ياكبسون" فِي: رامان سلدرن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة د. جابر عصفور، ص٤٠: ٤٢.

(٢٣) تتميَّزُ الأقصوصةُ بثلاثِ خصائصَ بنائيَّةٍ رئيسةٍ هِي: وحدةُ الأثرِ، ولحظةُ الأزمةِ، واتِّساقُ تصميمِ الحبكةِ. انظرْ: د. صبري حافظ، مجلة فصول، المجلد (١)، العدد (٤)، ص٤٠: ٤٢.

الشِّعرِيُّ علَى ذاتِ مستواهُ الأدائِيِّ، وعلَى ذاتِ عَلاقاتِهِ بِمَا سبقَهُ وبِمَا تلاهُ"[٢٤]، كمَا يرَى بعضُ النُّقَّادِ أنَّ بعضَ القصائدِ الشِّعريَّةَ الَّتِي يتوافرُ فيهَا عنصرُ القصَّةِ تستحوذُ علَى أعلَى درجاتِ الجمالِ فِي وحدتِهَا، وتكونُ وحدتُهَا شبيهةً بوحدةِ المسرحيَّةِ فِي رسوخِهَا ووضوحِهَا وقوَّتِهَا[٢٥].

إنَّ فِي كلِّ قصيدةٍ قصصِيَّةٍ اجتماعيَّةٍ عندَ معروفِ الرَّصافِيِّ فكرةً أساسيَّةً تتحكَّمُ فِي المجالِ الدِّلالِيِّ العامِّ للقصيدةِ؛ فهوَ لاَ يُقدِّمُ أيَّ عنصرٍ منْ عناصرِ النَّصِّ إلاَّ لهدفٍ واحدٍ هوَ الألمُ الَّذِي يشعرُ بِهِ اليتامَى أَوِ الأراملُ أَوِ المرضَى أَوِ الفقراءِ ... إلَخ. وكلُّ المواقفِ السَّرديَّةِ الَّتِي تتشاكلُ فِي نسيجِ القصيدةِ القصصيَّةِ عندَ الرَّصافِيِّ، إنَّمَا تسعَى إلَى تكريسِ هذِهِ الفكرةِ، بحيثُ نجدُ أنفسَنَا أمامَ لحظاتٍ سرديَّةٍ علَى مستوَى كلٍّ منَ البنيةِ السطحيَّةِ والبنيةِ العميقةِ، تفضِي إلَى دلالةٍ واحدةٍ غالبةٍ تُوحِّدُ بينَ أجزاءِ النَّصِّ، وتنبنِي علَى أساسِ تقنيةِ الوصفِ الَّتِي يُنجزُ الشَّاعرُ عبرَهَا رؤيتَهُ.

وفِي ضَوءِ هذَا الفَهْمِ، يُمكنُ القولُ بأنَّ التَّوجُّهَ إلَى تأسيسِ البنيةِ الشِّعريَّةِ للنَّصِّ علَى السَّرديَّةِ خيارٌ رئيسٌ فِي قَصصِ معروفِ الرَّصافِيِّ.

---

(٢٤) بلند الحيدري: تجربتنا في الحداثة الشعرية، مجلة إبداع، العدد الثاني عشر، ديسمبر ١٩٨٤م، ص٢٠.

(٢٥) انظرْ: محمد إبراهيم الطاووسي، الوحدة الفنية في القصيدة العربية بين النقدين القديم والحديث، ص٢٢٥.

ومنْ قصائدِهِ القصصيَّةِ الاجتماعيَّةِ المُعبِّرَةِ عنْ رقيقِ شعورِهِ، وصفا نفسِهِ، وحُبِّهِ للقيمِ والأخلاقِ الفاضلةِ، قصيدةُ "الأرملةِ المُرْضعةِ"، حكَى فيهَ قصَّةَ امرأةٍ بائسةٍ تفطَّرَ لهَا قلبُهُ حزناً وألماً، ونحنُ نُوردُهَا كنموذجٍ لهذَا اللَّون الاجتماعِيِّ، تجلَّى فيهِ "عنصرُ التَّجربةِ؛ حيثُ سيطرَ الشَّاعرُ علَى تجربتِهِ سيطر ناجحةً؛ فعبَّرَ عمَّا يختلجُ فِي نفسِهِ، وظهرَتِ التَّجربةُ الَّتِي يعيشُهَا الشَّاعرُ"[٢٦] ونحنُ فِي قراءتِنَا لهذِهِ القصيدةِ، نتركُ للنَّصِّ وحدَهُ، فِي بنائِهِ وعَلاقاتِهِ وهُويَّتِهِ أن يكونَ المنطلقَ والمرجعَ الأخيرَ... لنرَى هلْ حقّاً يخطُو الرّصافِيُّ فِي إبداعِهِ مثل هذَا القصصِ الاجتماعِيِّ كمَا ذكرْنَا ؟. فِي هذِهِ القصيدةِ يُحاولُ الشَّاعرُ أنْ يكتبَ الشِّعرَ فيقعُ علَى القصَّةِ، أَو يُعلنُ عنْ تشكيلِ "نصٍّ مفتوحٍ" أَو "نصٍّ منطلقٍ" قابلٍ لمختلفِ التَّحويلاتِ الفنِّيَّةِ، مسرحيَّةً كانَتْ أَو شعريَّةً، قصصيَّةً أَو نقديَّةً وحتَّى سينمائيَّةً أَو موسيقيَّةً.

وأحسبُ أنَّ الشَّاعرَ هنَا، لمْ يكنْ يهمُّهُ أنْ يكتبَ نصّاً أدبيّاً صرفاً، ينتمِي إلَى نوعٍ منَ الأنواعِ الأدبيَّةِ المتعارفِ عليهَا، "الشِّعرُ- القصَّةُ- النَّقدُ- المسرحُ .. إلَخ"، بقدرِ مَا كانَ يهمُّهُ بناءَ نصٍّ متعدِّدِ الامتداداتِ، يُمكنُ أنْ تتحاورَ وتتلاقَى وتتلاقَى عندَهُ، وتنطلقَ منْهُ عدَّةُ مجارٍ أدبيَّةٍ؛ أَي ذاكَ النَّصُّ الأدبِيُّ الَّذِي يخرجُ من جاذبيَّةِ الأنواعِ الأدبيَّةِ الكلاسيكيَّةِ المكرَّسةِ؛ ليجمعَ صفاتٍ منْ هذِهِ الأجناس

(٢٦) يوسف عز الدين: ثورة الرصافي، مجلة الثقافة الجديدة، العدد (٨)، ١٩٥٩م، ص٤٣.

جميعاً، ويُكوِّنُ بنتيجةِ هذَا الدَّمجِ، صنفاً أدبيّاً جديداً، مُضافاً إليهَا؛ بمعنَى آخرَ أنْ يتشكَّلَ فِي النَّصِّ مَا يُمكنُ تسميتُهُ بِـ "تداخلِ الأجناسِ الأدبيَّةِ".

## القصيدةُ

* **يقولُ الرّصافِيُّ فِي هذِهِ القصيدةِ[٢٧]: ( بحرُ البسيطِ )**

لَقِيتُهَا لَيتَنِي ما كُنْتُ أَلْقَاهَا ... تَمْشِي وَقَدْ أَثْقَلَ الإِمْلاَقُ مَمْشَاهَا

أَثْوَابُهَا رثَّةٌ وَالرِّجْلُ حَافِيةٌ ... وَالدَّمْعُ تَذْرِفُهُ فِي الخَدِّ عَينَاهَا

بَكَتْ مِنَ الْفَقْرِ فَاحْمَرَّتْ مَدَامِعُهَا ... وَاصْفَرَّ كَالْوَرْسِ مِنْ جُوعٍ مُحَيَّاهَا

مَاتَ الَّذِي كَانَ يَحْمِيهَا وَيُسْعِدُهَا ... فَالدَّهْرُ مِنْ بَعْدِهِ بِالْفَقْرِ أَشْقَاهَا

الْموتُ أَفْجَعَهَا وَالْفَقْرُ أَوجَعَهَا ... وَالهَمُّ أَنْحَلَهَا وَالْغَمُّ أَضْنَاهَا

فَمَنْظَرُ الحُزْنِ مَشْهُودٌ بِمَنْظَرِهَا ... وَالْبُؤْسُ مَرْآهُ مَقْرُونٌ بِمَرْآهَا

كَرُّ الجَدِيدَين قَدْ أَبْلَى عَبَاءَتَهَا ... فَانْشَقَّ أَسْفَلُهَا وَانْشَقَّ أَعْلاَهَا

وَمزَّق الدَّهْرُ- وَيلُ الدَّهْرِ- مِئْزَرَهَا ... حَتَّى بَدَا مِنْ شُقُوقِ الثَّوبِ جَنْبَاهَا

تَمْشِي بِأَطْمَارِهَا وَالْبَرْدُ يَلْسَعُهَا ... كَأَنَّهُ عَقْرَبٌ شَالَتْ زُبَانَاهَا

حَتَّى غَدَا جِسْمُهَا بِالْبَرْدِ مُرْتَجِفاً ... كَالْغُصْنِ فِي الرِّيحِ وَاصْطَكَّتْ ثَنَايَاهَا

*****

(٢٧)انظرِ القصيدةَ فِي: معروف الرصافي، الأعمال الشعرية الكاملة، ١/ ٢٨٣: ٢٨٥.

تَمْشِي وَتَحْمِلُ بِالْيُسْرَى وَلِيدَتَهَا حَمْلاً عَلَى الصَّدْرِ مَدْعُوماً بِيُمْنَاهَا
قَدْ قَمَّطَتْهَا بِأَهْدَامٍ مُمَزَّقَةٍ فِي الْعَينِ مَنْشَرُهَا سَمْجٌ وَمَطْوَاهَا
مَا أَنْسَ لاَ أَنْسَ أَنِّي كُنْتُ أَسْمَعُهَا تَشْكُو إِلَى رَبِّهَا أَوصَابَ دُنْيَاهَا
تَقُولُ: يَا رَبِّ لاَ تَتْرُكْ بِلاَ لَبَنٍ هَذِي الرَّضِيعَةَ وَارْحَمْنِي وَإِيَّاهَا
مَا تَصْنَعُ الأُمُّ فِي تَرْبِيبِ طِفْلَتِهَا إِنْ مَسَّهَا الضُّرُّ حَتَّى جَفَّ ثَدْيَاهَا؟!
يَا رَبِّ مَا حِيلَتِي فِيهَا وَقَدْ ذَبُلَتْ كَزَهْرَةِ الرَّوضِ فَقْدُ الْغَيثِ أَظْمَاهَا؟
مَا بَالُهَا وَهْيَ طُولُ اللَّيلِ بَاكِيَةٌ وَالأُمُّ سَاهِرَةٌ تَبْكِي لِمَبْكَاهَا
يَكَادُ يَنْقَدُّ قَلْبِي حِينَ أَنْظُرُهَا تَبْكِي وَتَفْتَحُ لِي مِنْ جُوعِهَا فَاهَا
وَيلُمِّهَا طِفْلَةً بَاتَتْ مُرَوَّعَةً وَبِتُّ مِنْ حَولِهَا فِي اللَّيلِ أَرْعَاهَا
تَبْكِي لِتَشْكُوَ مِنْ دَاءٍ أَلَمَّ بِهَا وَلَسْتُ أَفْهَمُ مِنْهَا كُنْهَ شَكْوَاهَا
قَدْ فَاتَهَا النُّطْقُ كَالْعَجْمَاءِ أَرْحَمُهَا وَلَسْتُ أَعْلَمُ أَيَّ السُّقْمِ آذَاهَا
وَيحَ ابْنَتِي: إِنَّ رَيبَ الدَّهْرِ رَوَّعَهَا بِالْفَقْرِ وَالْيُتْمِ آهاً مِنْهُمَا آهَا
كَانَتْ مُصِيبَتُهَا بِالْفَقْرِ وَاحِدَةً وَمَوتُ وَالِدِهَا بِالْيُتْمِ ثَنَّاهَا

*****

هَذَا الَّذِي فِي طَرِيقِي كُنْتُ أَسْمَعُهُ مِنْهَا فَأَثَّرَ فِي نَفْسِي وَأَشْجَاهَا
حَتَّى دَنَوتُ إِلَيهَا وَهْيَ مَاشِيَةٌ وَأَدْمُعِي أَوسَعَتْ فِي الْخَدِّ مَجْرَاهَا
وَقُلْتُ: يَا أُخْتُ مَهْلاً أَنَّنِي رَجُلٌ أُشَارِكُ النَّاسَ طُرّاً فِي بَلاَيَاهَا
سَمِعْتُ يَا أُخْتُ شَكْوَىً تَهْمِسِينَ بِهَا فِي قَالَةٍ أَوجَعَتْ قَلْبِي بِفَحْوَاهَا

هَلْ تَسْمَحُ الأُخْتُ لِي أَنِّي أُشَاطِرُهَا ... مَا فِي يَدِي الآنَ أَسْتَرْضِي بِهِ اللَّهَا؟

ثُمَّ اجْتَذَبْتُ لَهَا مِنْ جَيبِ مِلْحَفَتِي ... دَرَاهِماً كُنْتُ أَسْتَبْقِي بَقَايَاهَا

وَقُلْتُ: يَا أُخْتُ أَرْجُو مِنْكِ تَكْرِمَتِي ... بِأَخْذِهَا دُونَ مَا مَنٍّ تَغَشَّاهَا

فَأَرْسَلَتْ نَظْرَةً رَعْشَاءَ رَاجِفَةً ... تَرْمِي السِّهَامَ وَقَلْبِي مِنْ رَمَايَاهَا

وَأَخْرَجَتْ زَفَرَاتٍ مِنْ جَوَانِحِهَا ... كَالنَّارِ تَصْعَدُ مِنْ أَعْمَاقِ أَحْشَاهَا

وَأُجْهِشَتْ ثُمَّ قَالَتْ: وَهْي بَاكِيَةٌ ... وَاهاً لِمِثْلِكَ مِنْ ذِي رِقَّةٍ وَاهَا

لَو عَمَّ فِي النَّاسِ حِسٌّ مِثْلَ حِسِّكَ لِي ... مَا تَاهَ فِي فَلَوَاتِ الْفَقْرِ مَنْ تَاهَا

أَو كَانَ فِي النَّاسِ إِنْصَافٌ وَمَرْحَمَةٌ ... لَمْ تَشْكُ أَرْمَلَةٌ ضَنْكاً بِدُنْيَاهَا

*****

هَـذِي حِكَايَةُ حَالٍ جِئْتُ أَذْكُرُهَا ... وَلَيسَ يَخْفَى عَلَى الأَحْرَارِ مَغْزَاهَا

أَولَى الأَنَامِ بِعَطْفِ النَّاسِ أَرْمَلَةٌ ... وَأَشْرَفُ النَّاسِ مَنْ فِي الْمَالِ وَاسَاهَا

**ثانياً- فِي الدَّرسِ التَّطبيقِيِّ:**

يُمكنُ ضبطُ مدَى حضورِ السَّرديَّةِ فِي قصيدةِ "الأرملةِ الْمُرْضعةِ"، وتحديدِ أنماطِ هذَا الحضورِ وآليَّاتِ إنجازِهِ؛ دونَ أنْ نُركِّزَ كثيراً علَى مَا اجتهدَ فِي سبيلِهِ بعضُ النُّقَّادِ والباحثينَ منْ رسمِ حدٍّ فاصلٍ بينَ الشِّعرِ القصصِيِّ/ الحكائِيِّ/ السَّردِيِّ منْ جانبٍ، وتوظيفِ القصَّةِ/ السَّردِ فِي الشِّعرِ منْ جانبٍ

آخرَ[٢٨]، عبرَ مَا يُمكنُ تسميتُهُ بالحكايةِ المتكاملةِ؛ حيثُ يُقدِّمُ لنَا الشَّاعرُ/ السَّاردُ فِي قصيدتِهِ حكايةً واضحةَ المعالِمِ مكتملةَ العناصر، استقلَّتْ بكاملِ النَّصِّ الشِّعرِيِّ؛ "فالحكايةُ لوحةٌ رائعةٌ لأرملةٍ فقيرةٍ، تمزَّقَتْ عليهَا ثيابُهَا، ولمْ يعُدْ لَهَا مَا يحميهَا منَ البردِ بلْ منَ العرْيِ، ولمْ يَعُدْ فِي ثديهَا مَا تُرضعُ بِهِ وليدَهَا. يَا لبؤسِ الحياةِ!، ويَا لمرارتِهَا فِي فمِهَا!، بلْ فِي فمِ الرّصافِيِّ الَّذِي ذهبَ يجلُو علينَا هذِهِ الصُّورةَ الكئيبةَ!. وقدْ تعاونَ الدَّهرُ والفقرُ فِي إخراجِهَا علَى شاكلةٍ تنقدُّ لَهَا القلوبُ، وتحسُّ ألماً ولوعةً، بلْ تحسُّ لذعاً وكيّاً"[٢٩].

"لقدْ وصفَ "الأرملةَ المُرضعةَ" فِي ظاهرِ أمرِهَا، وباطنِ ألمِهَا، وصفاً يبعثُ الشُّجونَ، ويستذرفُ الدُّموعَ، ويأخذُ فِي الوصفِ المُرِّ الحزينِ حتَّى ينتقلَ إلَى وصفِ وليدتِهَا، ومَا تجدُ معَ أُمِّهَا منَ الشَّقاءِ، بمَا جرَّ عليهِمَا الزَّمانُ منْ صُروفٍ ونكباتٍ؛ إذِ اخترمَ حياةَ عائلِهِمَا الَّذِي يضمنُ بقاؤُهُ لهُمَا السَّعادةَ، ويحفظُ لهُمَا ماءَ وجهِهِمَا. ويُصوِّرُ فِي حسرةٍ لاذعةٍ، مَا كانَتْ تنبسُ بِهِ شفتَا الأُمِّ المسكينةِ منْ دعواتٍ ضارعةٍ، وأنفاسٍ ذليلةٍ خاشعةٍ إلَى ربِّهَا أنْ يدرَّ لهذِهِ اليتيمةِ اللَّبنَ الَّذِي يغذُوهَا، ويكفلُ حياتَهَا، ويضمنُ نماءَهَا، ومَا لهَا عنْهُ منْ عوضٍ. فقدْ حنَا عليهَا، حينَ أحسَّ بوجودِهَا، واستشعرَ آلامَهَا، فتبعَهَا؛ ليستبينَ حقيقةَ أمرِهَا، وقدْ أدمَتْ فؤادَهُ دعواتُهَا الَّتِي كانَ

---

(٢٨) انظرْ علَى سبيلِ المثالِ: د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص٩٣، د. حاتم الصكر، مرايا نرسيس .. الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، ص٧.

(٢٩) د. شوقي ضيف: دراسات في الشعر العربي المعاصر، ص٦٥.

لسانُ حالِهَا ينطقُ بهَا، وكانَ صمتُهَا يُترجِّمُ عنْهَا، أَو كأنَّهُ يسمعُ همساتِ الشِّفاهِ، ونجوَى القلوبِ!" [٣٠]. "ويمضِي فيذكرُ أنَّهُ أعانَهَا ببعضِ دراهمَ يملكُهَا، فأنَّتْ وأجهشَتْ بالبكاءِ، ونفثَتْ زفراتٍ منْ جوانحِهَا، ثمَّ قبلَتْ مَا أعطاهَا شاكرةً مُثنيةً علَى خُلقِهِ، مُتمنِّيَةً أنْ يعمَّ فِي النَّاسِ حسٌّ مثلُ حسِّهِ، وعطفٌ مثلُ عطفِهِ. ومنْ ثَمَّ لاَ تكونُ هناكَ أرملةٌ تشكُو شكواهَا، وتسودُّ الدُّنيَا فِي عينيهَا وتُظلمُ، علَى نحوِ مَا اسودَّتْ أمامَهَا وأظلمَتْ"[٣١].

والشَّاعرُ كمَا يتَّضحُ منْ قراءةِ القصيدةِ، يُنزلُ الحكايةَ منزلةَ الصُّورةِ الكُلِّيَّةِ، علَى نحوٍ تُصبحُ السَّرديَّةُ معَهُ نزعةً بارزةً فِي الكتابةِ الشِّعريَّةِ؛ ممَّا جعلَ منَ القصيدةِ نموذجاً مُتميِّزاً للبنيةِ الدِّراميَّةِ والسَّرديَّةِ، وأولَى مقوِّماتِ هذِهِ البنيةِ يتمثَّلُ فِي التَّماسُكِ الفنِّيِّ والشُّعورِيِّ، "والسَّردُ القصصِيُّ يحتاجُ إلَى وحدةٍ عضويَّةٍ تُشكِّلُ الأرضيَّةَ الثَّابتةَ الَّتِي ينطلقُ منْهَا السَّاردُ؛ فلابدَّ أنْ يكونَ ثمَّةَ توالٍ للأحداثِ فِي المشهدِ الخطابِيِّ المكانِيِّ، فلاَ تسبقُ صورةٌ أخرَى وإلاَّ أخلَّ المشهدُ المسرودُ منْ وحدةِ النَّفسِ النَّاظمةِ وقوَّتِهَا وصلابتِهَا ونسقِهَا الشِّعرِيِّ المنظومِ"[٣٢]، وأحسبُ أنَّ هذَا مَا تحقَّقَ فِي هذِهِ القصيدةِ، كمَا يشِي بذلِكَ

(٣٠) د. بدوي طبانة: معروف الرصافي، ص١٧٣، ١٧٤.

(٣١) د. شوقي ضيف: المرجع السابق، ص٦٥، ٦٦.

(٣٢) د. أحمد درويش وآخرون: قراءة في أنماط السرد ودلالاته في الشعر الجاهلي "معلقتا لبيد وزهير أنموذجاً"، أبحاث المؤتمر الرابع للسرديات؛ "السرد والشعر" (٣ – ٥ مايو ٢٠١١م)، ص٦٣٤.

المضمونُ: حالُ الأُمُومةِ "الأرملةِ المُرْضعةِ"- حديثُ الأُمِّ عنْ ابْنتِهَا الطِّفلةِ- مواساةُ الشَّاعرِ للأُمِّ.

وقدْ تزامنَتْ بدايةُ الحكايةِ معَ بدايةِ النَّصِّ الشِّعرِيِّ ذاتِهِ؛ بحيثُ اقتصرَتِ القصيدةُ بأكملِهَا علَى عرضِ قصَّةِ الأرملةِ المُرْضعةِ:

**لَقِيتُهَا لَيتَنِي ما كُنْتُ أَلْقَاهَا      تَمْشِي وَقَدْ أَثْقَلَ الإِمْلاَقُ مَمْشَاهَا**

إنَّ المناسبةَ هِي الطَّرفُ الوحيدُ المؤهّلُ لاختيارِ شكلِ القصيدةِ القارِّ فِي الذَّاكرةِ قُبيلِ انطلاقِ الدَّفقاتِ الشُّعوريَّةِ، وقدِ ارتبطَتِ المناسبةُ هنَا، بهذِهِ الأرملةِ المرضعةِ، "ومنَ الحَسَنِ أنْ تأتِيَ الاستجابةُ للمناسبةِ طبعيَّةً وعفويَّةً، جرَّاءَ التَّفاعلِ معَ أحاسيسِ الشَّاعرِ ووجدانِهِ دونَ قسرٍ أَو تطويعٍ، غيرَ أنَّ مَا لاَ يصحُّ أنْ يمسِيَ الشَّاعرُ بُوقاً لأحداثٍ خارجيَّةٍ تنأَى بالقصيدةِ عنِ الصِّدقِ والشَّاعريَّةِ؛ فالشِّعريَّةُ ينبغِي أنْ تسبقَ المناسبةَ وتتقدَّمَهَا"(٣٣).

وتتنوَّعُ المداخلُ الَّتِي يُمكنُ أنْ نشرعَ منْ خلالِهَا فِي دراسةِ النَّصِّ، وتظلُّ السِّمةُ المشتركةُ بينَ هذِهِ المداخلِ هِي البدءُ باللُّغةِ أَو منْهَا، "واختيارُ عبارةٍ دالَّةٍ مُميَّزةٍ لفتحِ وشرحِ عَالَمِ النَّصِّ كُلِّهِ، وهذِهِ العبارةُ تُسمَّى أحياناً، العبارةَ المفتاحَ ... والدَّارسُ حينَ يبدأُ بهذِهِ العبارةِ المفتاحِ فإنَّهُ يعودُ بهَا ثانيةً إلَى بنيةِ النَّصِّ؛ لكَي يُفسِّرَ الكُلَّ علَى ضَوءِ الجزءِ، والسَّواءَ علَى هديٍ منَ الانحرافِ فِي التَّعبيرِ"(٣٤)،

(٣٣) د. ناصر شبانة: الرؤى المكبّلة، دراسات نقدية في الشعر، ص١١٣، ١١٤.

(٣٤) د. طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، ص٩٩.

والعبارةُ المفتاحُ هنَا، هِي: "لقيتُهَا ليتنِي مَا كنْتُ ألقاهَا"، ولعلَّ الشَّاعرَ بهذَا الخطابِ- الَّذِي تظهرُ فيهِ نبرتَا الأسفِ والألمِ جليَّتينِ- يستخدمُ ضميرَ المتكلِّمِ المفردَ الَّذِي يُمثِّلُ إحالةً داخليَّةً تصدقُ علَى ذاتِهِ منذُ الوهلةِ الأولَى فِي القصيدةِ وحتَّى نهايتِهَا. وهذَا الضَّميرُ يمتلكُ القدرةَ علَى التَّوغُّلِ فِي أعماقِ النَّفسِ؛ فيُعرِّيهَا ويُقدِّمُهَا كمَا هِي لاَ كمَا ينبغِي أنْ تكونَ. كمَا يستخدمُ ضميرَ الغائبِ فِي الإحالةِ الخارجيَّةِ؛ تلكَ الإحالةِ الَّتِي تستفزُّ القارئَ وتُثيرُ ذهنَهُ فيتساءلُ مَنْ هِي؟، وضَّميرُ الغائبِ "أنسبُ الضَّمائرِ للتَّعبيرِ عنِ القصَّةِ"[٣٥]، وهذِهِ التِّقنيةُ تسعَى بدورِهَا، إلَى مساعدةِ القارئِ- بنحوٍ مَا- إلَى الولوجِ داخلَ النَّصِّ، وربطِهِ بالنَّصِّ بعَلاقةٍ حميميَّةٍ. وتزدادُ كفاءةُ السَّبكِ وآليَّتُهُ كلَّمَا كانَتِ المسافاتُ قريبةً بينَ عنصرَيِّ الإحالةِ الدَّاخليَّةِ والخارجيَّةِ. ويبرزُ الالتفاتُ[٣٦] بالتَّحوُّلِ منْ ضميرٍ

(٣٥) د. طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، ص٩٩.

(٣٦) **الالتفاتُ**: هوَ ظاهرةٌ أسلوبيَّةٌ تُثرِي النَّصَّ الأدبِيَّ بالدِّلالاتِ الَّتِي تُنتجُهَا منْ خلالِ تفاعلِ ضمائرِهَا معَ الدَّالاَّتِ النَّصِّيَّةِ. لمتابعةِ هذَا المصطلحِ انظرْ: د. أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ٢/ ٢٩٤ ومَا بعدَهَا، د. عز الدين إسماعيل، جماليات الالتفات، ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدي، (أبحاث ومناقشات الندوة التي أقيمت في نادي جدة الأدبي الثقافي في الفترة من ٩ إلى ١٥/ ٤/ ١٤٠٩هـ الموافق ١٩ إلى ٢٤/ ١١/ ١٩٨٨م)، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٤١٠هـ ١٩٩٠م، ص٨٧٧ ومَا بعدَهَا، د. حسين خربوش، الالتفات وأثره في شاعرية ابن زيدون، دراسة نصية، مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"، المجلد (١٣)، العدد (٢)، ١٩٩٥م، ص١٠٧: ١٤٣، د. فايز عارف القرعان، في بلاغة الضمير والتكرار، دراسات في النص العذري، ص٥.

إِلَى آخرَ، وهوَ مَا نراهُ فِي التَّحوُّلِ منْ ضميرِ المتكلِّمِ إِلَى ضميرِ الغائبِ، ومرجعُ الضَّميرينِ هوَ الذَّاتُ الشَّاعرةُ، والغرضُ منِ استعمالِ الالتفاتِ لاَ يجرِي علَى وتيرةٍ واحدةٍ، وإِنَّمَا هوَ مقصورٌ علَى العنايةِ بالمعنَى المقصودِ، وهوَ الشُّعورُ بالحزنِ والألمِ، بالإِضافةِ إِلَى مَا فيهِ منْ تطريةٍ لنشاطِ السَّامعِ، وإِيقاظٍ للإِصغاءِ إِليهِ. وعلَى نحوٍ أدقَّ، فإِنَّ هذَا النَّصَّ يتوزَّعُ بينَ شكلينِ منْ أشكالِ القصِّ: "القصِّ الموضوعِيِّ" Objectif الَّذِي يُنتجُهُ ضميرُ الغائبِ الَّذِي ينهضُ بِهِ الرَّاوِي، و"القصِّ الذَّاتِيِّ" Subjectif الَّذِي يُنتجُهُ ضميرُ المتكلِّمِ، إِضافةً إِلَى ضميرٍ ثالثٍ هوَ الصَّوتُ الدَّاخِلِيُّ للشَّخصيَّةِ السَّاردةِ، وبمعنَى آخرَ أنَّ فعاليَّاتِ الالتفاتِ أَوِ التَّبئيرِ Focalisation(*) تتوزَّعُ بينَ الضَّمائرِ الثَّلاثةِ المشارِ إِليهَا. وبهذَا المعنَى أيضاً، يُمكنُ القولُ: إِنَّ القاصَّ يُنوِّعُ فِي طرائقِ تقديمِهِ للحدثِ، ولاَ يستسلمُ لتقنيةٍ محدَّدةٍ منْ تقنياتِ القصِّ أَوِ السَّردِ، وهذَا يُسهمُ لاَ شكَّ، فِي تحديدِ الاتِّجاهِ الفنِّيِّ الَّذِي ينتمِي إِليهِ النَّصُّ الإِبداعِيُّ.

وعنصرُ **"سردِ توهُّمِ الحكايةِ"** بوصفِهِ عنصراً منْ عناصرِ السَّردِ الشِّعرِيِّ، وهوَ الَّذِي "يبدأُ باستهلالٍ سرديٍّ حكائيٍّ، مُعتمداً علَى فعلٍ منْ أفعالِ الحكايةِ بأنواعِهَا المختلفةِ، ثُمَّ مَا يلبثُ الشَّاعرُ أنْ يدخلَ فِي عموميَّاتِ الخطابِ

---

(*) **التَّبئيرُ أَو بُؤرةُ السَّردِ**: هوَ عمليَّةُ جعلِ العنصرِ أَوِ المكوِّنِ بُؤرةً فِي الكلامِ Focus ، أَو هوَ التِّقنيةُ المستخدمةُ لحكيِ القصَّةِ المتخيَّلةِ؛ أَي موقعُ الرَّاوِي منْ عمليَّةِ القصِّ، وعلاقتِهِ بالشَّخصيَّةِ الحكائيَّةِ. انظرْ: د. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص٤٦.

الشِّعرِيِّ، فتغلبُ عليهِ نزعةُ الوصفِ، أوِ التَّشخيصِ، أَوِ التَّصويرِ"[٣٧]. تمثَّلَ فِي قولِ الرَّصافِيِّ:

لَقِيتُهَا لَيتَنِي ما كُنْتُ أَلْقَاهَا     تَمْشِي وَقَدْ أَثْقَلَ الإمْلاَقُ مَمْشَاهَا

أَثْوَابُهَا رثَّةٌ وَالرِّجْلُ حَافِيَةٌ     وَالدَّمْعُ تَذْرِفُهُ فِي الخَدِّ عَينَاهَا

بَكَتْ مِنَ الْفَقْرِ فَاحْمَرَّتْ مَدَامِعُهَا     وَاصْفَرَّ كَالْوَرْسِ مِنْ جُوعٍ مُحَيَّاهَا

مَاتَ الَّذِي كَانَ يَحْمِيهَا وَيُسْعِدُهَا     فَالدَّهْرُ مِنْ بَعْدِهِ بِالْفَقْرِ أَشْقَاهَا

الْمُوتُ أَفْجَعَهَا وَالْفَقْرُ أَوجَعَهَا     وَالهَمُّ أَنْحَلَهَا وَالْغَمُّ أَضْنَاهَا

نلاحظُ أنَّ الحركةَ النَّصِّيَّةَ بدأَتْ منَ التَّعبيرِ باستخدامِ الفعلِ الماضِي (لقيتُهَا)، الَّذِي يحملُ نبرةَ التَّأكيدِ علَى حدوثِ اللِّقاءِ، لكنَّهُ لقاءٌ أفضَى إلَى ألمٍ وحزنٍ، ومنْ ثَمَّ تمنَّى شاعرُنَا ألاَّ يحدثَ، تجلَّى ذلكَ، بوضوحٍ فِي **"السَّردِ المشهدِيِّ"** للأرملةِ المُرضعةِ؛ حيثُ جاءَتْ "مَا" النَّافيةُ، (ليتَنِي مَا كنْتُ ألقاهَا)؛ أَي الأرملةُ المُرضعةُ، والَّتِي واصلَ الشَّاعرُ وصفَهُ لهَا، ورصدَهُ لخطواتِهَا، قائلاً: (تَمْشِي وَقَدْ أَثْقَلَ الإمْلاَقُ مَمْشَاهَا)؛ إذِ الهمومُ والأحزانُ أثقلَتْ منْ مشيتِهَا، بحالتِهَا الفقيرةِ الَّتِي يرثَى لهَا؛ ممَّا جعلَ دموعَ عينيهَا تتساقطُ علَى خدَّيهَا، ونتيجةً لهذَا البكاءِ المستمرِّ (احمرَّتْ مدامعُهَا- واصفرَّ مُحيَّاهَا)، كمَا وصفَ الشَّاعرُ تأثيرَ موتِ زوجِهَا، الَّذِي جعلَ حالتَهَا تتراجعُ، وتزدادُ سوءاً إلَى درجةِ البؤسِ،

(٣٧) د. محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، ص٣٥.

ووصفَ أيضاً، تأثيرَ الدَّهرِ عليهَا، مُبيناً مظاهرَ قسوتِهِ عليهَا؛ فأثوابُهَا بليَتْ، واهترأتْ،( وهذَا النَّوعُ منَ السَّردِ يعتمدُ الشَّاعرُ فيهِ علَى "التَّصويرِ المشهدِيِّ كأساسٍ سردِيٍّ للنَّصِّ، ويستثمرُ السَّاردُ معَ عناصرِ الرُّؤيةِ والتَّصويرِ عناصرَ اللُّغةِ وفنيَّاتِهَا، كالتَّشخيصِ والوصفِ والحوارِ، وغيرِ ذلكَ منْ مستوياتِ الخطابِ"(٣٨).

وإذَا كانَ للإيقاعِ بمصادرِهِ المختلفةِ عبرَ نسيجِ النَّصِّ وإطارِهِ معاً، دورٌ كبيرٌ فِي تمييزِ الشِّعرِ والحفاظِ علَى شعريَّتِهِ(٣٩)؛ فإنَّهُ يتجاوزُ فِي القصيدةِ الحكائيَّةِ هذَا الدَّورَ، غيرُ مكتفٍ بمنجزِهِ الجماليِّ فحسبُ، وإنَّما يضطلعُ بإنجازٍ دورٍ وظيفِيٍّ خطيرٍ يُسهمُ فِي تعميقِ التَّفاعلِ بينَ الشِّعرِيِّ والحكائِيِّ؛ عبرَ قدرتِهِ علَى إبرازِ أبعادِ شخصيَّةِ الأرملةِ المرضعةِ، علَى نحوِ مَا نلحظُ فِي هذَا التَّواترِ الدَّالِّ للتَّصريعِ والتَّقسيمِ والتَّصديرِ والتَّرديدِ والتَّضادِّ والجناسِ، فضلاً عنِ الإيقاعِ الخارجِيِّ؛ فالشَّاعرُ كانَ حريصاً علَى بناءِ إيقاعاتٍ مُجلجلةٍ، تنتهِي بهِ منْ وقتٍ إلَى آخرَ إلَى وقفاتٍ عاليةِ النَّبرةِ؛ وذلكَ لكَي يُحدثَ التَّأثيرَ الأخَّاذَ للجمهورِ، ويُجدِّدَ منْ آونةٍ إلَى أخرَى شوقَهُ إلَى الاستماعِ والمتابعةِ؛ ولذَا اعتمدَ فِي نظمِ قصيدتِهِ علَى بحرِ البسيطِ التَّامِّ ذِي العَروضِ المخبونِ والضَّربِ المقطوعِ،" والأوزانُ الطَّويلةُ فِي صورتِهَا الكاملةِ- كالبسيطِ والطَّويلِ والكاملِ- هِي، فِي الغالبِ، الإطارُ

---

(٣٨) د. محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، ص٥٦.

(٣٩) انظرْ: د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص١٩: ٢٢.

الإيقاعِيُّ الأنسبُ لتحقيقِ هذَا الهدفِ، وقدِ استتبعَتِ النَّزعةُ الخطابيَّةُ ذلكَ بالضَّرورةِ؛ حتَّى يتحقَّقَ الإشباعُ الصَّوتِيُّ عنْ هذَا الطَّريقِ"(٤٠)؛ فقدْ لجأَ الرّصافِيُّ إلَى التَّصريحِ الصَّارخِ المباشرِ، وحظُّ الرَّمزِ عندَهُ حظٌّ ضئيلٌ، لذلكَ ترتفعُ عندَهُ النَّبرةُ الخطابيَّةُ.

كمَا تُوضِّحُ لنَا القصيدةُ أنَّ شاعرَنَا قدِ استخدمَ منَ الأساليبِ الطلبيَّةِ الكثيرَ خاصَّةً الاستفهامَ، والنَّفيَ، والنَّهْيَ، والنِّداءَ، والتَّمنِّيَ، والتَّعجُّبَ، والشَّرطَ؛ (لَقِيتُهَا لَيتَنِي ما كُنْتُ أَلْقَاهَا- مَا أَنْسَ لاَ أَنْسَ أَنِّي كُنْتُ أَسْمَعُهَا- تَقُولُ: يَا رَبِّ لاَ تَتْرُكْ بِلاَ لَبَنٍ- مَا تَصْنَعُ الأُمُّ فِي تَرْبِيبِ طِفْلَتِهَا- يَا رَبِّ مَا حِيلَتِي فِيهَا وَقَدْ ذَبُلَتْ- مَا بَالُهَا وَهْيَ طُولُ اللَّيلِ بَاكِيَةٌ- وَلَسْتُ أَفْهَمُ مِنْهَا كُنْهَ شَكْوَاهَا- وَلَسْتُ أَعْلَمُ أَيَّ السُّقْمِ آذَاهَا- وَيحَ ابْنَتِي: إِنَّ رَيبَ الدَّهْرِ رَوَّعَهَا- بِالْفَقْرِ وَالْيُتْمِ آهاً مِنْهُمَا آهَا- وَقُلْتُ: يَا أُخْتُ مَهْلاً أَنَّنِي رَجُلٌ- سَمِعْتُ يَا أُخْتُ شَكْوَىً تَهْمِسِينَ بِهَا- هَلْ تَسْمَحُ الأُخْتُ لِي أَنِّي أُشَاطِرُهَا- وَقُلْتُ: يَا أُخْتُ أَرْجُو مِنْكِ تَكْرِمَتِي- وَاهاً لِمِثْلِكَ مِنْ ذِي رِقَّةٍ وَاهَا- لَو عَمَّ فِي النَّاسِ حِسٌّ مِثْلَ حِسِّكَ لِي- مَا تَاهَ فِي فَلَوَاتِ الْفَقْرِ مَنْ تَاهَا- أَو كَانَ فِي النَّاسِ إِنْصَافٌ وَمَرْحَمَةٌ- لَمْ تَشْكُ أَرْمَلَةٌ ضَنْكاً بِدُنْيَاهَا- وَلَيسَ يَخْفَى عَلَى الأَحْرَارِ مَغْزَاهَا)، وهذِهِ الكثرةُ تُوفِّرُ لأبياتِهِ نبرةً خطابيَّةً عاليةً. يقولُ أحدُ

(٤٠) انظرْ: د. عز الدين إسماعيل، في الشعر العباسي، الرؤية والفن، ص٤٣٧: ٤٣٩.

الباحثينَ : "إنَّ النَّزعةَ الخطابيَّةَ والتَّقريرِيَّةَ كانَتَا قويَّتينِ جدّاً، بالنِّسبةِ لروحِ نتاجِ شعراءِ هذِهِ المرحلةِ، وبزَّتَ قدرةُ الوصفِ القدرةَ علَى التَّحليلِ"(٤١).

والتَّكْرَارُ للأساليبِ يُمثِّلُ نمطاً منَ التَّكْرَارِ الصَّوتِيِّ والمعنوِيِّ، ولكلِّ أسلوبُ إيقاعِهِ الخاصُّ، سواءٌ أكانَ هذَا الإيقاعُ ظاهراً أَمْ خفيّاً، حسيّاً أَمْ معنويّاً، ولهذَا فإِنَّهُ يُمثِّلُ ضرباً منْ ضروبِ الموسيقَى الشِّعريَّةِ؛ فلقدْ عرفَتِ القصيدةُ الشِّعريَّةُ منذُ مهدِهَا الأوَّلِ، طريقَهَا إلَى الفنونِ الإنسانيَّةِ الَّتِي انتظمَتْهَا فِي إطارِ سماتِهَا الفنِّيَّةِ كالموسيقَى الَّتِي أصبحَتْ جزءاً لاَ يتجزَّأُ منَ النَّصِّ الشِّعرِيِّ، وباتَتِ السِّمةَ البارزةَ المُجلِّيَةَ والمُميِّزةَ لهُ من سائرِ فنونِ القولِ الأخرَى. يقولُ الدُّكتور طه وادِي: "إنَّ الأدبَ المعاصرَ يسعَى إلَى كسرِ الحواجزِ المتوهَّمةِ بينَ الأنواعِ الأدبيَّةِ المختلفةِ، ويجمعُ بينَهَا فِي وحدةٍ رهيفةٍ رحيبةٍ؛ فقدِ استلهمَتْ كلُّ الأنواعِ الأدبيَّةِ منْ بعضِهَا، بلْ إنَّهَا تطمحُ إلَى استلهامِ عالَمِ الموسيقَى وعالَمِ الفنِّ التَّشكيلِيِّ .. وهذَا أهمُّ مَا يُميِّزُ الفنَّ المعاصرَ، إنَّهُ يُقدِّمُ تجربةَ الإنسانِ برُوحٍ توحيديَّةٍ .. تُوحِّدُ بينَ البشرِ والثَّقافاتِ والفنونِ"(٤٢).

وإذَا كانَ مطلعُ القصيدةِ هوَ مختزَلُ الرُّؤيةِ، ومناطُ الحقيقةِ الشِّعريَّةِ، فإنَّ مطلعَ قصيدةِ "الأرملةِ المُرضعةِ" ظلَّ يحتفظُ بالنَّصيبِ الأكبرِ منْ تقنيةِ التَّكْرارِ؛ تقنيةِ التَّكْرارِ الصَّوتِيِّ مُمثَّلاً ذلكَ فِي **التَّصريعِ**:

---

(٤١) انظرْ: د. نذير العظمة، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، دراسة نقدية، ص٣٦.

(٤٢) د. طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، ص ١٢١.

لَقِـيتُهَا لَيتَـنِي ما كُـنْتُ أَلْـقَاهَا تَمْشِي وَقَدْ أَثْقَـلَ الإِمْـلاَقُ مَمْشَاهَا

والشَّاعرُ فِي هذَا المطلعِ المصرَّعِ يُعلنُ عنْ إحساسٍ مرهفٍ بآلامِ تلكَ الأرملةِ المُرْضعةِ، ويُشيرُ إلَى انشغالِهِ بالتَّفكيرِ فِي الإنسانيَّةِ، وسُبلِ الخيرِ والشَّرِّ الَّتِي يسلكُهَا بنُو الإنسانِ؛ فغنِيٌّ وفقيرٌ، وسعيدٌ وشقِيٌّ، وهذَا محاولةٌ منهُ لربطِ التَّصريعِ بالحالةِ النَّفسيَّةِ الَّتِي تعتريهِ، "فهوَ ليسَ حليةً شكليَّةً خارجةً عنِ انفعالِ الشَّاعرِ، وعنِ احتياجِهِ للإيقاعِ فِي مقدِّمةِ قصيدتِهِ علَى وجهِ الخصوصِ"[٤٣]. وفِي الحقيقةِ أنَّ كلَّ نوعٍ أَو غرضٍ منَ الأغراضِ يجبُ أنْ تتميَّزَ مطالعُهُ بدلالةٍ مُعيَّنةٍ أَو مُتقاربةٍ، تدورُ معانِيهَا حولَ مَا يُناسبُ هذَا الغرضَ، أَو بمعنَى أدقَّ حولَ إحساسِ الشَّاعرِ نحوَ هذَا الغرضِ[٤٤]، أَو أنْ يكونَ المطلعُ دالاً علَى مَا بُنِيَتْ عليهِ عليهِ القصيدةُ، مُشْعراً بغرضِ النَّاظمِ منْ غيرِ تصريحٍ، بلْ بإشارةٍ لطيفةٍ تعذبُ حلاوتُهَا فِي الذَّوقِ السَّليمِ، ويستدلُّ بهَا علَى مَا قصدَهُ[٤٥]، وهذَا مَا وضحَ إلَى حدٍّ كبيرٍ فِي هذَا المطلعِ.

ومعروفُ الرَّصافِيُّ قدِ اهتمَّ بالتَّصريعِ؛ لإحداثِ مزيدٍ من الرَّنينِ الموسيقِيِّ لمطلعِ قصيدتِهِ، وحتَّى يُغرِيَنَا بالاستماعِ إلَى مَا يقولُ، إضافةً إلَى أنَّ التَّصريعَ لاَ يقومُ بمجرَّدِ وظيفتِهِ التَّقليديَّةِ كحسنِ افتتاحٍ، وإنَّمَا يُؤدِّي دوراً فِي

---

(٤٣) د. محمد العبد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لُغوي أسلوبي، ص ٤٨.

(٤٤) انظرْ: د. عبد الحليم حفني، مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، ص ١٧٧.

(٤٥) د. أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، ص ٣٠٦، ٣٠٧.

خلقِ التَّكْرارِ الصَّوتِيِّ المؤثِّرِ فِي جوِّ القصيدةِ، كَما أنَّ التَّكْرارَ فِي التَّصريعِ هوَ الَّذِي يُعلنُ عنْ عمليَّةِ التَّوقُّعِ لدَى المتلقِّي، وتتمثَّلُ فائدتُهُ فِي إحداثِ إيقاعٍ مؤثِّرٍ فِي حركةِ الذِّهنِ أولاً، ثمَّ أثرِ هذَا الإيقاعِ فِي توجيهِ الدِّلالةِ ثانياً، والَّتِي تَتَّضِحُ بدورِهَا فِي بقيَّةِ أبياتِ النَّصِّ. لقدْ جاءَتِ العَرُوضُ موافقةً للضَّرْبِ كمّاً وكيفاً؛ أَي وزناً وقافيةً علَى وزنِ فاعلْ / ٥/ ٥، وهِي جزءٌ منْ كلمةِ (ألقَاهَا) تبدأُ مِنَ القافِ المتحرِّكةِ، وهِي (قَاهَا)، وقدْ جاءَ الضَّربُ علَى نفسِ الوزنِ، وهوَ جزءٌ منْ كلمةِ (ممشاهَا) تبدأُ منَ الشِّينِ المتحرِّكةِ، وهِي (شَاهَا)، ومنْ ثَمَّ فالتَّقسيمُ الإيقاعِيُّ معَ التَّصريعِ مطلبٌ؛ إذِ العَروضُ يجبُ الوقفُ عليهَا، وأنْ تُعاملَ معاملةَ الضَّربِ تماماً فِي النُّطقِ، "بحيثُ يختلُّ الوزنُ إذَا عُوملَتْ فِي النُّطقِ معاملةَ المتَّصلِ"[٤٦].

واتِّصالُ التَّصريعِ بالبعدِ المكانِيِّ يتمثَّلُ فِي ورودِ اللَّفظتينِ المصرَّعتينِ فِي نهايةِ كُلِّ شطرٍ منْ شطرَي البيتِ، وهذَا البعدُ يكونُ معواناً علَى تنسيقِ عمليَّةِ الإيقاعِ؛ إذْ يُساعدُ فِي الاحتفاظِ بالقيمةِ الصَّوتيَّةِ فِي الصِّياغةِ[٤٧]، كَما يُساعدُ قارئَ النصِّ علَى أنْ يُدركَ نهايةَ البيتِ قبلَ اكتمالِهِ، ويبدُو أنَّ الَّذِي يخلقُ درجةَ التَّوقُّعِ لدَى المتلقِّي، هوَ شكلُ البنيةِ الصَّرفيَّةِ، الَّتِي يظهرُ عليهَا شكلُ المصرَّعِ الأوَّلِ، وهوَ جزءٌ منْ كلمةِ (ألقَاهَا)؛ ( قَاهَا )، الَّتِي علَى وزنِ (فاعلْ)، إضافةً إلَى

---

(٤٦) د. محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، ص ٣١.

(٤٧) انظرْ: د. محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، ص ١٤٨.

سياقِ النَّصِّ الكُلِّيِّ خاصَّةً الإيقاعَ العَرُوضِيَّ الواضحَ منْ خلالِ البحرِ. وكانَ شاعرُنَا يُدركُ بحسِّهِ الاتِّصاليِّ معَ جمهورِهِ أنَّهُ كلَّمَا زادَتْ قدرتُهُ علَى استغلالِ المدَّاتِ الصَّوتيَّةِ فِي شعرِهِ، وإبرازِ مساحاتِهَا الموسيقيَّةِ فِي الكلمةِ والعبارةِ والبيتِ الشِّعرِيِّ، كانَ تأثيرُهُ فيمَنْ يستمعونَ إلَى إنشادِهِ مُضاعفاً وعميقاً، ولذَا كانَ بمنزلةِ ضابطِ الإيقاعِ فِي الفرقةِ الموسيقيَّةِ، التفتَ إلَى جمالِ **التَّقسيمِ** وحسنِ التَّقطيعِ وكثرةِ المدَّاتِ الصَّوتيَّةِ؛ ممَّا يُؤهِّلُ قصيدتَهُ للإنشادِ والتَّرنيمِ والقابليَّةِ للغناءِ والتَّرديدِ، منْ ذلكَ قولُهُ:

**أَثْـوَابُهَا رثَّةٌ وَالرِّجْـلُ حَافِـيةٌ** ..............................

**الْموتُ أَفْجَعَهَا وَالْفَـقْرُ أَوجَـعَهَا وَالْهَمُّ أَنْحَلَهَا وَالْغَـمُّ أَضْـنَاهَـا**

.................................. **فَانْشَقَّ أَسْـفَلُهَا وَانْشَـقَّ أَعْـلاَهَـا**

**تَمْشِي بِأَطْمَارِهَا وَالْبَرْدُ يَلْسَعُـهَا** ..............................

فتُعَدُّ ظاهرةُ "التَّكْرارِ والتَّقسيمِ" أُسّاً مهمّاً ترتكزُ عليهِ بنيةُ السَّردِ فِي القصيدةِ، وهوَ يحتفِي بهَا احتفاءً جليّاً؛ إذْ يبدُو التَّكرارُ لديهِ ضرباً منَ التَّرنُّمِ الَّذي يُضفِي علَى القصيدةِ مزيداً منَ الدَّفقاتِ الموسيقيَّةِ العذبةِ. واحتفاءُ الشَّاعرِ بمثلِ ذلكَ البُعدِ الموسيقِيِّ نابعٌ- فِي الدَّرجةِ الأولَى- منْ قناعاتِهِ المتشبِّثةِ بالبناءِ التَّقليدِيِّ للقصيدةِ وغنائيَّتِهَا؛ حيثُ تتضافرُ الموسيقَا الدَّاخليَّةُ معَ الموسيقَا الخارجيَّةِ بتوظيفٍ بديعِيٍّ يُقدِّمُ فسيفساءَ موسيقيَّةً، والشَّاعرُ بهذَا يُصرُّ علَى أنْ

تظلَّ "عَلاقةُ القصيدةِ بالواقعِ عَلاقةً جماليَّةً"[٤٨]؛ ممَّا يُؤهلُهُ لأنْ يُتَّخذَ منْ نصِّهِ نموذجٌ يُحتذَى، ربَّما يُقلِّلُ منْ جدوَى سؤالِنَا الشِّعرِيِّ السَّرمدِيِّ "هلْ غادرَ الشُّعراءُ منْ متردَّمِ؟:

أَثْوَابُهَا رثَّةٌ / وَالرِّجْلُ حَافِيةٌ

الْموتُ أَفْجَعَهَا / وَالْفَقْرُ أَوجَعَهَا

وَالْهَمُّ أَنْحَلَهَا / وَالْغَمُّ أَضْنَاهَا

فَانْشَقَّ أَسْفَلُهَا / وَانْشَقَّ أَعْلاَهَا

تَمْشِي بِأَطْمَارِهَا / وَالْبَرْدُ يَلْسَعُهَا

وتقنيةُ التَّقسيمِ النَّاتجةُ عنْ توظيفِ التَّكْرارِ حينَ تنقسمُ الأبياتُ المشارُ إليهَا إلَى عشرِ وحداتٍ دلاليَّةٍ تتوزَّعُ بالتَّساوِي علَى أشطرِ الأبياتِ؛ لخلقِ بناءٍ دلاليٍّ خاصٍّ- تُعزِّزُ الإيقاعَ التَّقليدِيَّ اتِّباعاً وإبداعاً. ومنَ المُمكنِ القولُ منْ طريقٍ آخرَ، إنَّ منْ شأنِ التَّقسيمِ علَى هذَا النَّحوِ، أنْ يُثيرَ تنوُّعاً وجدَّةً ناتجينِ عنْ تدويرِ البيتِ دلاليّاً لاَ إيقاعيّاً.

وتنقلُنَا هذِهِ الملاحظةُ إلَى مَا لاحظَهُ بعضُ النُّقَّادِ منْ أثرِ حروفِ المدِّ فِي الجوِّ النَّفسِيِّ للشِّعرِ، وهوَ أثرٌ شبيهٌ بمَا يُحدثُهُ لحنٌ موسيقِيٌّ، خاصَّةً أنَّ ترتيبَ حروفِ الحركةِ والسُّكونِ ترتيباً ذكيّاً ماهراً ليسَ لهُ بالطَّبعِ كلُّ التَّأثيرِ

(٤٨) د. محمد صالح الشنطي: خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش، مجلة فصول، المجلد (٧)، العدد (١، ٢)، ١٩٨٦م/ ١٩٨٧م، ص ١٤٣.

الشِّعرِيِّ[٤٩]؛ فلَو ردَّدَ القارئُ مثلَ هذِهِ الأبياتِ عدَّةَ مرَّاتٍ لشعرَ- بلاَ ريبٍ- براحةٍ فِي الصَّدرِ، وأيقنَ أنَّ الشَّاعرَ فِي كلِّ مرَّةٍ يُطلقُ زفرةً تشفِي النَّفسَ، ولَو تساءلَ عنْ مصدرِ ذلكَ سيهديهِ تفكيرُهُ إلَى توفيقِ الشَّاعرِ ذِي الحسِّ الفنِّيِّ المُرهفِ إلَى اختيارِ المدَّاتِ بجوارِ السَّواكنِ. ونحنُ نحسُّ أيضاً، توازياً إيقاعيّاً مُتكرِّراً يُحدثُ بتآزرِهِ معَ القافيةِ وألفِ الإطلاقِ انسجاماً صوتيّاً عميقَ الأثرِ فِي النَّفسِ، ولسْنَا نبعدُ عنِ الحقِّ إذَا قلْنَا: "إنَّ هذَا الانسجامَ الصَّوتِيَّ يتواءمُ معَ الانسجامِ النَّفسِيِّ فِي القصيدةِ، ولعلَّهُ نابعٌ منْهُ، ويُكمِّلُهُ"[٥٠].

ومنْ نافلةِ القولِ: إنَّ الشِّعرَ لَمَّا كانَ قدْ وُضعَ للغناءِ والتَّرنُّمِ، فإنَّ أكثرَ مَا يقعُ هذَا التَّرنُّمُ فِي آخرِ البيتِ، ولذلكَ فإنَّ حروفَ القافيةِ هِي منْ قبيلِ الصَّوائتِ الَّتِي تسمحُ بهذَا التَّرنُّمِ. ويُساعدُنَا علمُ اللُّغةِ الحديثُ علَى أنْ نُدركَ أنَّ فِي هذَا التَّرنُّمِ نوعاً منَ التَّنغيمِ الَّذِي تتجمَّعُ نغماتُهُ طوالَ الكلامِ لتتجسَّدَ واضحةً فِي نهايتِهِ[٥١]؛ فموقعُ القافيةِ منْ أهمِّ مواقعِ

(٤٩) انظرْ: د. إبراهيم عبد الرحمن محمد، اتجاهات النقد في الأدب العربي الحديث، ص ٢٨١.

(٥٠) د. وهب رومية: الشعر والناقد، من التشكيل إلى الرؤية، ص ٣٠٥.

(٥١) انظرْ: د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٩٠.

**التَّنغيمِ**[٥٢]**- أَو "منطوقِ الشَّخصيَّةِ" كمَا يحلُو لبعضِ الباحثِينَ القولُ بذلِكَ-** الَّتِي يستغلُّهَا الشَّاعرُ للتَّرنُّمِ. والصَّوتُ السَّاكنُ فِي اللُّغةِ ذُو قيمةٍ ضئيلةٍ إذَا قُورنَ بأصواتِ اللِّينِ، ولكنَّهُ منْ ناحيةٍ أخرَى مُنبِّهٌ قوِيٌّ، إنَّهُ أساسٌ فِي ضبطِ الإيقاعِ؛ لأنَّهُ يُلوِّنُ الصَّوتَ اللَّيِّنَ الَّذِي يليهِ[٥٣]؛ فالصَّوائتُ تتميَّزُ بأنَّهَا تُعطِي فرصةً- بانفتاحِهَا غيرِ المحدودِ- لإخراجِ شحنةٍ انفعاليَّةٍ كبيرةٍ، وتُضفِي علَى الرَّنَّةِ الموسيقيَّةِ نوعاً منَ اللِّيونةِ والاسترخاءِ، وجمالاً ورقَّةً وحيويَّةً. ويُمكنُ بسهولةٍ ملاحظةُ التَّماسكِ الَّذِي أضفاهُ علَى الأبياتِ تكوينُهَا منَ الصَّوامتِ أيضاً، "وتَكْرارُ الصَّوامتِ فِي النَّصِّ الأدبِيِّ بصورةٍ عامَّةٍ، يحملُ فِي ثناياهُ قيمةً دلاليَّةً؛ إذْ يُضيفُ إلَى موسيقيَّةِ العبارةِ نغماتٍ جديدةً، ويُسهمُ بنصيبٍ- قلَّ أَو كثرَ- فِي تعزيزِ

---

(٥٢) **التَّنغيمُ**: هوَ خاصيَّةٌ صوتيَّةٌ ناتجةٌ عنْ درجةِ الصَّوتِ، فلكلِّ صوتٍ نغمتُهُ، **أَو هوَ**: رفعُ الصَّوتِ وخفضُهُ أثناءَ الكلامِ؛ للدِّلالةِ علَى العنصرِ الموسيقِيّ، وللدِّلالةِ علَى المعانِي المختلفةِ للجملةِ الواحدةِ، وللتَّنغيمِ دورٌ كبيرٌ فِي إحداثِ الأثرِ، تبعاً للإيحاءاتِ النَّفسيَّةِ الَّتِي غلَّفتِ اللَّفظَ، وهوَ تنغيمٌ يختلفُ شدَّةً وليناً حسبَ طبيعةِ الكلامِ. راجعْ فِي ذلكَ: د. إبراهيم أنيس، المرجع السابق، ص ١٦٧، ١٦٨، د. رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة، ص ١٠٦، د. أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص ١٩١، ٣١٤، د. محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، ص ١٩٢، ١٩٣، د. علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، ص ٢٧، د. سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص ٨٨ .

(٥٣) د . شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، ص ١٣٠، ١٣١.

معنَى العبارةِ أَو فِي محاكاةِ حالاتِ النَّفسِ وأحداثِ الطَّبيعةِ، ويعقدُ بينَ أجزاءِ البيتِ نطاقاً يزيدُهَا تماسكاً وارتباطاً"[٥٤].

وثمَّةَ معالِمُ تَكْراريَّةٌ كثيرةٌ تُعدُّ سمةً منْ سماتِ البنيةِ فِي القصيدةِ، أفصحَ الشَّاعرُ عنْ قدرتِهِ الفنِّيَّةِ فِي التَّوظيفِ الموسيقِيِّ لهَا كبنيةِ **ردِّ العجزِ علَى الصَّدرِ**، والَّتِي يُصبحُ فيهَا عجزُ البيتِ صدىً لصدرِهِ أَو صورةً عنْهُ؛ ممَّا يرفعُ مؤشرَ التَّوقُّعِ لدَى القارئِ إلَى أعلَى مدىً ممكنٍ:

| | |
|---|---|
| ........................... | تَمْشِي وَقَدْ أَثْقَلَ الإِمْلاَقُ مَمْشَاهَـا |
| ........................... | وَالْبُؤْسُ مَرْآهُ مَقْـرُونٌ بِمَرْآهَـا |
| مَا بَالُهَا وَهْيَ طُـولُ اللَّيلِ بَاكِيَةٌ | وَالأُمُّ سَاهِرَةٌ تَـبْكِي لِمَـبْكَـاهَـا |
| تَبْـكِي لِتَشْكُوَ مِـنْ دَاءٍ أَلَمَّ بِهَا | وَلَسْتُ أَفْهَمُ مِنْهَا كُـنْهَ شَكْوَاهَـا |
| ........................... | بِالْفَـقْرِ وَالْيُـتْمِ آهَاً مِنْهُمَا آهَـا |
| ........................... | دَرَاهِمَاً كُنْتُ أَسْـتَبْقِي بَقَـايَاهَـا |
| ........................... | تَرْمِي السِّهَامَ وَقَلْبِي مِنْ رَمَايَاهَـا |
| ........................... | وَاهَاً لِمِثْـلِكَ مِنْ ذِي رِقَّـةٍ وَاهَا |
| ........................... | مَا تَاهَ فِي فَلَوَاتِ الْفَقْرِ مَنْ تَاهَـا |

ناهيكَ عنْ مَا يُسمَّى بـ "التَّرديدِ" أَوِ "الرَّجعِ الصَّوتِيِّ" أَوِ

(٥٤) د. ممدوح عبدالرحمن: المؤثرات الإيقاعية في لُغة الشعر، ص٩٤.

"التَّرجيعِ"[٥٥]، الَّذِي يتمثَّلُ "بعَلاقةِ أصواتِ الحروفِ بعضِهَا ببعضٍ فِي بيتٍ أَو أكثرَ منْ حيثُ تشابهُهُا أَوِ اجتماعُهَا أَو غيابُهَا أَوِ افتراقُهَا أَو تجانسُهَا؛ ممَّا يخلُقُ إيقاعاً مُتجانساً، وتنغيماً يُحوِّلُ الثَّباتَ والارتكازَ إِلَى حركةٍ"[٥٦]. منْ مثلِ قولِهِ:

لَقِـيتُهَا لَيتَـنِي مَـا كُـنْتُ أَلْـقَاهَا ...............................

فَمَنْظَرُ الحُـزْنِ مَشْـهُودٌ بِمَـنْظَرِهَا ...............................

............................... فَانْشَـقَّ أَسْفَلُهَا وَانْشَقَّ أَعْـلاَهَا

وَمزَّق الدَّهْرُ - وَيلُ الدَّهْرِ- مِئْزَرَهَا ...............................

تَمْـشِي وَتَحْـمِلُ بِالْيُسْرَى وَلِـيدَتَهَا حَمْلاً عَلَى الصَّدْرِ مَدْعُوماً بِيُمْنَاهَا

مَا أَنْـسَ لاَ أَنْسَ أَنِّي كُـنْتُ أَسْمَعُهَا ...............................

مَا بَالُهَا وَهْيَ طُـولُ اللَّـيلِ بَـاكِيَةٌ وَالأُمُّ سَاهِرَةٌ تَـبْكِـي لِمَـبْكَـاهَا

وَيلُمِّـهَا طِـفْلَةً بَـاتَتْ مُـرَوَّعَـةً وَبِتُّ مِنْ حَولِهَا فِي اللَّيلِ أَرْعَاهَا

لَو عَمَّ فِي النَّاسِ حِسٌّ مِثَلَ حِسِّكَ لِي ...............................

---

(٥٥) د. بسام قطوس: البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش "حصار لمدائح البحر"، أبحاث مجلة اليرموك، المجلد (٩)، العدد (١)، ١٩٩١م، ص ٦٧.

(٥٦) نفسه، ص ٦٧.

فَفِي هذِهِ المفرداتِ الَّتِي فوقَ الخطِّ، نجدُ هذِهِ الظَّاهرةَ الَّتِي تُميِّزُهَا قصديَّةُ الشَّاعرِ فِي تطريزِ تراكيبِهِ بمثلِ هذَا النَّمطِ منَ الوحداتِ الصَّوتيَّةِ المُكرَّرةِ بجلاءٍ؛ لتقومَ بهَا يُشبهُ التَّدفُّقَ الإيقاعِيَّ. كمَا أنَّ عناصرَ **التَّضادِّ** الَّتِي تشِي بِهَا القصيدةُ، تُؤكِّدُ الانسجامَ والتَّماسكَ النَّصِّيَّ، منْ مثلِ قولِهِ:

لَقِيتُهَا لَيتَنِي مَا كُنْتُ أَلْقَاهَا ...............................

مَاتَ الَّذِي كَانَ يَحْمِيهَا وَيُسْعِدُهَا فَالدَّهْرُ مِنْ بَعْدِهِ بِالْفَقْرِ أَشْقَاهَا

............................... فَانْشَقَّ أَسْفَلُهَا وَانْشَقَّ أَعْلاَهَا

تَمْشِي وَتَحْمِلُ بِالْيُسْرَى وَلِيدَتَهَا حَمْلاً عَلَى الصَّدْرِ مَدْعُومَاً بِيُمْنَاهَا

قَدْ قَمَّطَتْهَا بِأَهْدَامٍ مُمَزَّقَةٍ فِي الْعَينِ مَنْشَرُهَا سَمْجٌ وَمَطْوَاهَا

قَدْ فَاتَهَا النُّطْقُ كَالْعَجْمَاءِ أَرْحَمُهَا وَلَسْتُ أَعْلَمُ أَيَّ السُّقْمِ آذَاهَا

كَانَتْ مُصِيبَتُهَا بِالْفَقْرِ وَاحِدَةً وَمَوتُ وَالِدِهَا بِالْيُتْمِ ثَنَّاهَا

............................... مَا تَاهَ فِي فَلَوَاتِ الْفَقْرِ مَنْ تَاهَا

ونجدُ حضوراً للجناسِ أيضاً، كمَا هوَ الحالُ فِي قولِ الرِّصافِيِّ:

الْموتُ أَفْجَعَهَا وَالْفَقْرُ أَوجَعَهَا وَالْهمُّ أَنْحَلَهَا وَالْغَمُّ أَضْنَاهَا

ويُلاحظُ أنَّ المتلقِي يُؤدِّي دوراً بالغَ الأهمِّيَّةِ فِي إنتاجِ الدِّلالةِ التَّجانسيَّةِ، بينَ "أفجعَ- أوجعَ"، والجناسُ هُنَا، جناسٌ مُصحَّفٌ، وهوَ مَا تماثلَ فيهِ اللَّفظانِ فِي الخطِّ وتخالفَا فِي النَّقطِ. وقدْ سمَّاهُ ابنُ سنانٍ الخفاجِيُّ مجانسَ التَّصحيفِ، وهوَ

عندَهُ أوَّلُ طبقاتِ المجانسِ؛ لأنَّهُ مبنِيٌّ علَى تجانسِ أشكالِ الحروفِ فِي الخطِّ[٥٧]. واتَّفقَ معظمُ البلاغيينَ علَى هذِهِ التَّسميةِ، وإنْ كانَ البعضُ سمَّاهُ تجنيسَ الخطِّ[٥٨]. وممَّا أكسبَ هذَا الجناسَ جرساً ورنيناً موسيقيّاً عالياً، مزجُهُ بحسنِ التَّقسيمِ منْ جانبٍ؛ والتَّرادفِ منْ جانبٍ آخرَ.

ونرَى أنَّ الرَّصافِيَّ قدْ وُفِّقَ فِي "الإيقاعِ الدَّاخلِيِّ الَّذِي تُولِّدُهُ الموسيقَى الدَّاخليَّةُ للُّغةِ"[٥٩]، لاسيَّما أنَّ الموسيقَى فِي القصيدةِ هِي الَّتِي تُحرِّرُ اللُّغةَ منْ قيدِ المضمونِ المألوفِ. والشِّعرُ عباراتٌ مموسقةٌ وإيقاعاتٌ منتظمةٌ تَبرزُ منْ خلالِ البيتِ، كمَا تَبرزُ علَى نحوٍ أقوَى فِي القافيةِ والأصواتِ المموسقةِ. لكنَّهُ لنْ يكونَ- بطبيعةِ الحالِ- مُجرَّدَ موسيقَى وإيقاعاتٍ، بلْ هوَ ألفاظٌ وتراكيبُ ذاتُ معنىً، ولأنَّ قيمةَ النَّصِّ الشِّعرِيِّ تتجلَّى فيمَا يحتويهِ منْ فكرةٍ سبرَ الشَّاعرُ أغوارَهَا، ونحتَهَا فِي قالَبٍ لفظِيٍّ ذِي معنىً؛ لتصبحَ الفكرةُ البعيدةُ شاخصةً للمتلقِّي مُحدَّدةَ الأبعادِ واضحةَ السِّماتِ.

وترَى الدِّراسةُ أيضاً، أنَّ تنوُّعَ إيقاعِ الصَّوتِ فِي بنيةِ النَّصِّ، يتَّفقُ تماماً معَ الصَّوتِ علَى خشبةِ المسرحِ- حيثُ يمتزجُ السَّردُ بالدِّرامَا- وكذلكَ معَ إيقاعِ

---

(٥٧) ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، ص١٨٨.

(٥٨) انظرْ: د. أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ٢/ ٧٠.

(٥٩) د. أحمد ياسين السليماني: التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، ص٢٥٥.

البطلةِ "الأرملةِ المُرْضعةِ" فهوَ لازمةٌ منْ لوازمِ العَرْضِ المسرحِيِّ، وسبرٌ لأغوارِ نفسِ البطلةِ؛ وذلكَ بوصفِ السُّلوكِ "منْ وجهةِ نظرِ الشَّخصيَّةِ نفسِهَا، أَو منْ وجهةِ نظرِ مُراقبٍ كلِّيٍّ قادرٍ علَى أنْ يتغلغلَ فِي وعْيِ الشَّخصيَّةِ"(٦٠). ومنَ الأمثلةِ علَى تنوُّعِ الإيقاعِ الصَّوتِيِّ قولُهُ:

وَأُجْهِشَتْ ثُمَّ قَالَتْ: وَهْي بَـاكِيَـةٌ ... وَاهَـاً لِمِثْـلِكَ مِنْ ذِي رِقَّـةٍ وَاهَـا
وَيحَ ابْنَتِي: إِنَّ رَيبَ الدَّهْرِ رَوَّعَهَا ... بِالْفَـقْـرِ وَالْيُـتْمِ آهَـاً مِنْهُمَا آهَـا

وقولُهُ:

بَكَتْ مِنَ الْفَقْرِ فَاحْـمَرَّتْ مَدَامِعُهَا ... وَاصْفَرَّ كَالْوَرْسِ مِنْ جُـوعٍ مُحَيَّاهَا
مَاتَ الَّذِي كَانَ يَحْمِيهَا وَيُسْعِدُهَـا ... فَالدَّهْرُ مِنْ بَعْـدِهِ بِالْفَـقْرِ أَشْقَـاهَـا

وقولُهُ:

تَقُولُ: يَا رَبِّ لاَ تَـتْرُكْ بِلاَ لَـبَنٍ ... هَذِي الرَّضِـيعَةَ وَارْحَـمْنِي وَإِيَّاهَـا
مَا تَصْنَعُ الأُمُّ فِي تَرْبِيبِ طِـفْلَتِـهَا ... أَنْ مَسَّهَا الضُّرُّ حَتَّى جَفَّ ثَدْيَاهَـا؟!
يَا رَبِّ مَا حِيلَتِي فِيهَا وَقَـدْ ذَبُـلَتْ ... كَزَهْرَةِ الرَّوضِ فَقْدُ الْغَيثِ أَظْمَاهَـا؟
مَا بَالُهَا وَهْيَ طُولُ اللَّيلِ بَـاكِـيَةٌ ... وَالأُمُّ سَاهِـرَةٌ تَـبْكِـي لِمَـبْكَـاهَـا

وقولُهُ:

هَلْ تَسْمَحُ الأُخْتُ لِي أَنِّي أُشَاطِرُهَـا ... مَا فِي يَدِي الآنَ أَسْتَرْضِي بِهِ اللَّهَـا؟!

---

(٦٠) بوريس أوسبنسكي: شعرية التأليف .. بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، ترجمة سعيد الغانمي، ناصر حلاوي، ص٩٥.

لقدِ اتَّفقَ بعضُ النُّقَّادِ علَى إمكانِ قراءةِ الأبياتِ السَّابقةِ بطريقٍ مُختلفٍ، انطلاقاً منْ أنَّ التَّنغيمَ فِي العربيَّةِ يتأثَّرُ بمضمونِ الجملةِ؛ بمعنَى أنَّ تنغيمَ الجملةِ الاستفهاميَّةِ يختلفُ عنْ تنغيمِ الجملةِ التَّقريريَّةِ[٦١]، والَّذِي يُحدِّدُ ذلكَ هوَ النَّغماتُ الصَّوتيَّةُ الَّتِي يتمُّ بهَا الأداءُ سواءٌ فِي هذِهِ الأبياتِ أَو فِي غيرِهَا. يقولُ أحدُ الباحثِينَ: إنَّ أساليبَ الاستفهامِ والنِّداءِ والإغراءِ والتَّحذيرِ الَّتِي تناولهَا النُّحاةُ بالدَّرسِ والتَّقعيدِ تحملُ فِي طيَّاتِهَا عندَ النُّطقِ بهَا تنغيماتٍ مختلفةً تُعبِّرُ عنِ الانفعالاتِ النَّفسيَّةِ المتنوِّعةِ[٦٢]، وهذَا مَا أشارَ إليهِ الدُّكتور تمَّام حسَّان عندَ دراستِهِ للتَّنغيمِ "منطوقُ الشَّخصيَّةِ"، وذلكَ فِي قولِهِ: "... التَّنغيمُ هوَ الإطارُ الصَّوتيُّ الَّذي تُقَالُ بهِ الجملةُ فِي السِّياقِ؛ فالجملُ العربيَّةُ تقعُ فِي صيغٍ وموازينَ تنغيميَّةٍ هِي هياكلُ منَ الأنساقِ النَّغميَّةِ ذاتِ أشكالٍ محدَّدةٍ، والهيكلُ التَّنغيمِيُّ الَّذِي تأتِي بهِ الجملةُ الاستفهاميَّةُ وجملةُ العَرضِ غيرُ الهيكلِ التَّنغيمِيِّ لجملةِ الإثباتِ، وهنَّ يختلفْنَ منْ حيثُ التَّنغيمُ عنِ الجملةِ المؤكَّدةِ، فلكلِّ جملةٍ منْ هذِهِ ... نغماتٌ مُعيَّنةٌ بعضُهَا مرتفعٌ وبعضُهَا منخفضٌ، وبعضُهَا صاعدٌ منْ مستوَى

---

(٦١) انظرْ: د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ١٧٠، د. علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، ص٣٠.

(٦٢) د. عليان بن محمد الحازمي: التنغيم في التراث العربي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، المجلد (١٤)، الجزء (٢)، العدد (٢٣)، شوال ١٤٢٢هـ، ٢٠٠١م، ص ١٢١٩.

أسفلَ، وبعضُهَا هابطٌ منْ مستوَى أعلَى"(٦٣).

وقدْ أشارَ الدُّكتور أنيس إلَى الاختلافِ بينَ الجماعاتِ اللُّغويَّةِ المعاصرةِ فِي إنشادِ الشِّعر، وأنَّ عنصرَ الإنشادِ منْ عناصرِ الجمالِ فِي الشِّعرِ لاَ يقلُّ أهمِّيَّةً عنْ ألفاظِهِ ومعانيهِ(٦٤). وأيّاً مَا كانَ الأمرُ فمنَ المُؤكَّدِ أنَّ كثرةَ المدَّاتِ فِي بيتٍ تجعلُ رنَّتَهُ الإيقاعيَّةَ تختلفُ اختلافاً واضحاً عنْ بيتٍ لاَ تُوجدُ فيهِ هذِهِ المدَّاتُ، وهذَا يدلُّ علَى حرصِ الرَّصافِيِّ علَى أنْ "يُسبغَ على بيتِهِ الشِّعرِيِّ غنائيَّةً وليونةً؛ لأنَّهُ يَمدُّهُ ويُطيلُ نغماتِهِ"(٦٥). ولعلَّنَا لاَ نغلُو أيضاً، إذَا قلْنَا: إنَّ أَي بيتينِ يتطابقانِ فِي الوزنِ العَروضِيّ يختلفانِ فِي رنَّتِهِمَا اختلافاً واضحاً، "ومَا منْ ريبٍ فِي أنَّ الشَّاعرَ المُجيدَ إذَا أتقنَ كلَّ هذِهِ الجوانبِ يستطيعُ أنْ يُمثِّلَ لنَا معانيَهُ فِي أصواتِ كلماتِهِ ورنَّاتِهَا"(٦٦)، وعلَى كلٍّ فالرَّصافِيُّ ينظمُ شعرَهُ؛ "ليضبطَ إيقاعَ الكلماتِ والأصواتِ؛ لأنَّهُ– أَي الشَّاعرُ– ابنُ الإيقاع، ومَا الإيقاعُ ؟، إنَّهُ تناغمُ القوَى الكونيَّةِ، ونداءُ الحياةِ الكلِّيِّ"(٦٧).

---

(٦٣) د. تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص٢٢٧.

(٦٤) انظرْ: د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص١٦٢: ١٧٤.

(٦٥) د. حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية عروضية، ١/ ٢٣٦.

(٦٦) د. شوقي ضيف: فصول في الشعر ونقده، ص٥١.

(٦٧) د. أحمد ياسين السليماني: التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، ص٢٦١.

ويحتفِي الرَّصافِيُّ **بالوصفِ أوِ التَّصويرِ** ليبدوَ وهوَ يُمثِّلُ ثيمةً أساسيَّةً منْ ثيماتِ البناءِ. إنَّهُ لاَ يردُ بوصفِهِ أمراً طارئاً أَو عابراً، بلْ بوصفِهِ أسّاً منْ أساساتِ البناءِ الشِّعرِيِّ، وقناعةً منْ قناعاتِ الشَّاعرِ، خاصَّةً أنَّ النَّصَّ الشِّعريَّ قدِ ارتبطَ- منذُ أمدٍ بعيدٍ- بالصُّورةِ الَّتِي أصبحَتْ سمةً أصيلةً منْ سماتِهِ. وشاعرُنَا استمدَّ صورتَهُ منْ بيئتينِ:

١- الذَّاكرةُ الشِّعريَّةُ التَّقليديَّةُ الَّتِي اكتسبَهَا منْ قراءاتِهِ للموروثِ الشِّعرِيِّ.

٢- مفرداتُ الطَّبيعةِ.

وحينَ ينهلُ الشَّاعرُ فِي بناءِ الصُّورةِ، منْ هاتينِ البيئتينِ؛ معينِ التُّراثِ، والطَّبيعةِ، فإنَّهُ يُومِئُ منْ جانبٍ، إلَى خصوبةِ الذَّاكرةِ الشِّعريَّةِ، وتشبُّعِهَا بمفرداتِ الطَّبيعةِ ومظاهرِهَا، ومنْ جانبٍ آخرَ يحرصُ أيَّما حرصٍ علَى حيثيَّاتِ الوصفِ والتَّصويرِ التَّقليديَّةِ: "فيُقاربُ بينَ المشبَّهِ والمشبَّهِ بِهِ، ويُناسبُ بينَ المستعارِ والمستعارِ لَهُ، وينأَى عنِ التَّغريبِ والغموضِ؛ لتكونَ الصُّورةُ لديهِ طريقاً للفكرةِ، وتوضيحاً للمضمونِ"[٦٨]، وعلَى كلٍّ، لاَ تخلُو القصيدةُ منْ تجاذباتِ الصُّورِ الشِّعريَّةِ ذاتِ الصِّلةِ بتجاذباتِ الحالةِ الشِّعريَّةِ ومضامينِهَا علَى الصَّعيدِ النَّفسِيِّ، الَّتِي تُعبِّرُ عنْ نوعٍ منَ الاحتجاجِ علَى الواقعِ الاجتماعِيِّ المؤلمِ،

---

(٦٨) د. ناصر شبانة: الرؤى المكبّلة، دراسات نقدية في الشعر، ص١٣١.

علَى النَّحوِ الَّذِي تُجسِّدُهُ هذِهِ الأبياتُ:

الْمَوتُ أَفْجَعَهَا وَالْفَقْرُ أَوجَعَهَا وَالْهَمُّ أَنْحَلَهَا وَالْغَمُّ أَضْنَاهَا

فَمَنْظَرُ الْحُزْنِ مَشْهُودٌ بِمَنْظَرِهَا وَالْبُؤْس مَرْآهُ مَقْرُونٌ بِمَرْآهَا

كَرُّ الْجَدِيدَين قَدْ أَبْلَى عَبَاءَتَهَا فَانْشَقَّ أَسْفَلُهَا وَانْشَقَّ أَعْلاَهَا

وَمزَّق الدَّهْرُ- وَيلُ الدَّهْرِ- مِئْزَرَهَا حَتَّى بَدَا مِنْ شُقُوقِ الثَّوبِ جَنْبَاهَا

تَمْشِي بِأَطْمَارِهَا وَالْبَرْدُ يَلْسَعُهَا كَأَنَّهُ عَقْرَبٌ شَالَتْ زُبَانَاهَا

حَتَّى غَدَا جِسْمُهَا بِالْبَرْدِ مُرْتَجِفَاً كَالْغُصْنِ فِي الرِّيحِ وَاصْطَكَّتْ ثَنَايَاهَا

يَا رَبِّ مَا حِيلَتِي فِيهَا وَقَدْ ذَبُلَتْ كَزَهْرَةِ الرَّوضِ فَقْدُ الْغَيثِ أَظْمَاهَا؟

قَدْ فَاتَهَا النُّطْقُ كَالْعَجْمَاءِ أَرْحَمُهَا وَلَسْتُ أَعْلَمُ أَيَّ السُّقْمِ آذَاهَا

وَيحَ ابْنَتِي: إِنَّ رَيبَ الدَّهْرِ رَوَّعَهَا بِالْفَقْرِ وَالْيُتْمِ آهَاً مِنْهُمَا آهَا

فَأَرْسَلَتْ نَظْرَةً رَعْشَاءَ رَاجِفَةً تَرْمِي السِّهَامَ وَقَلْبِي مِنْ رَمَايَاهَا

وَأَخْرَجَتْ زَفَرَاتٍ مِنْ جَوَانِحِهَا كَالنَّارِ تَصْعَدُ مِنْ أَعْمَاقِ أَحْشَاهَا

لَو عَمَّ فِي النَّاسِ حِسٌّ مِثْلَ حِسِّكَ لِي مَا تَاهَ فِي فَلَوَاتِ الْفَقْرِ مَنْ تَاهَا

وفِي قولِهِ أيضاً، عنِ الأرملةِ المرضعةِ:

بَكَتْ مِنَ الْفَقْرِ فَاحْمَرَّتْ مَدَامِعُهَا وَاصْفَرَّ كَالْوَرْسِ مِنْ جُوعٍ مُحَيَّاهَا

مَاتَ الَّذِي كَانَ يَحْمِيهَا وَيُسْعِدُهَا فَالدَّهْرُ مِنْ بَعْدِهِ بِالْفَقْرِ أَشْقَاهَا

إِنَّهُ التَّصويرُ البصريُّ بواقعِهِ المادِّيِّ المحسوسِ يُسجِّلُهُ الشَّاعرُ. وإذَا نظرْنَا فِي هذِهِ الصُّورِ مرَّةً أخرَى، وجدْنَا أنَّ أكثرَهَا قديمٌ وأقلَّهَا قديمٌ شائعٌ

تعاورَهُ الشُّعراءُ جيلاً بعدَ جيلٍ حتَّى نفدَتْ طاقتَهَا الإيحائيَّةُ أَو كادَتْ منْ مثلِ: (واصفرَّ كالورسِ منْ جوعٍ مُحيَّاهَا، وكرُّ الجديدينِ قدْ أبلَى عباءَتَهَا، مزَّقَ الدَّهرُ- ويلُ الدَّهرِ- مئزَرَهَا، وَالْـبَرْدُ يَلْسَعُهَـا كَـأَنَّهُ عَقْـرَبٌ، غَـدَا جِسْمُهَا بِالْبَرْدِ مُرْتَجِفَاً كَالْغُصْنِ فِي الرِّيحِ، قدْ فاتَهَا النُّطقُ كالعجماءِ، إِنَّ رَيبَ الدَّهْرِ رَوَّعَهَا)، وعلَى الرَّغمِ منْ ذلكَ فإنَّ هذِهِ التَّشبيهاتِ والاستعاراتِ أسهمَتْ بشكلٍ أَو بآخرَ فِي البنيةِ السَّرديَّةِ للقصيدةِ، ولِمَ لاَ، والقصيدةُ مبناهَا قديمٌ، ومضمونُهَا حديثٌ؟!. بالإضافةِ إِلَى الكناياتِ الَّتِي اعتمدَ عليهَا الشَّاعرُ أيضاً، فِي التَّصويرِ المشهدِيِّ كأساسٍ سردِيٍّ للنَّصِّ، منْ مثلِ قولِهِ: "أثقلَ الإملاقُ ممشاهَا"، ومَا فيهِ منْ إشارةٍ إِلَى ثقلِ وضَعْفِ خُطُواتِ الأرملةِ المُرْضعة؛ بسببِ الفقرِ والجوعِ، وقولِهِ أيضاً: "أخرجَتْ زفراتٍ منْ جوانِحِهَا"، ومَا فيهِ منْ إيحاءٍ بمدَى حُرقَتِهَا، وحسرتِهَا وألمِهَا، وعظمِ مأساتِهَا. وإذَا كانَ خيالُ الرَّصافِيِّ أحياناً، قريباً مباشراً، فمردُّ ذلكَ إِلَى ثلاثةِ عواملَ تكوَّنَتْ عقليَّةُ الرّصافِيِّ ضمنَهَا، وبتأثيرٍ منْهَا، وهِي(٦٩):

أ- نشأَةُ الرَّصافِيِّ فِي بيئةٍ منْ فقهاءِ الدِّينِ واللُّغةِ.

ب- انصرافُ الرّصافِيِّ إِلَى شؤونِ الحياةِ العمليَّةِ منْ تعليمٍ وسياسةٍ واجتماعٍ، وإِنْ كانَتِ "الحياةُ العمليَّةُ منْ تعليمٍ وسياسةٍ واجتماعٍ قدْ تكونُ مجالاً

---

(٦٩) انظرْ: إيليا الحاوي، معروف الرصافي ، الثائر والشاعر ، ١/ ٩، عبد اللطيف شرارة، الرصافي، ص٥٠ : ٥٢، نجدة فتحي صفوة، معروف الرصافي، ص٩، ١٠.

خصباً للشَّاعرِ المطبوعِ الموهوبِ ... وقدْ تُعطيهِ منَ التَّجاربِ مَا يُنشِّطُ الفكرَ ويُفجِّرُ العاطفةَ ويبعثُ الخيالَ، وقدْ كانَ المازنِيُّ مُعلِّماً، وناجِي طبيباً، وعلِي محمود طه مُهندساً، بلْ إنَّ مطرانَ نظمَ دُررَ شعرِهِ وهوَ يعملُ بالصّحافةِ والتِّجارةِ..."(٧٠).

ج- تأثُّرُ الرّصافِيِّ بجميل صدقِي الزَّهاوِي، الَّذِي أدخلَ العِلْمَ حرمَ الشِّعرِ، فضلاً عنْ أنَّهُ عُدَّ فِي عصرِهِ مُجدِّداً أَو إماماً منْ أئمَّةِ التَّجديدِ فِي الفكرِ والشِّعرِ(٧١).

وعلَى كلٍّ فالقصيدةُ تشكيلٌ جماليٌّ بالصُّورةِ والإيقاعِ، تعبيراً عنْ موقفٍ فكرِيٍّ يراهُ الشَّاعرُ، "فنحنُ نقوِّمُ القصيدةَ ابتداءً، منْ حيثُ التحامُ الفكرِ فيهَا بالواقعِ، وأنْ تعكسَ جدلَ اللَّحظةِ التَّاريخيَّةِ الَّتِي تُعبِّرُ عنْهَا، وسماتِ الإطارِ الاجتماعِيِّ الَّتِي أُبدعَتْ فِي ظلِّ تفاعلِهَا الإيجابِيِّ معَهُ"(٧٢)، كمَا تُجسِّدُ مضامينُهَا مشاعرَ الوجدانِ الإنسانِيِّ فِي نضالِهِ منْ أجلِ الحقِّ والخيرِ والجمالِ(٧٣).

---

(٧٠) د. جابر قميحة: الأدب الحديث بين عدالة الموضوعية وجناية التطرف، ص٩٧.

(٧١) انظرْ: د. شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، ص٨٦، قاسم الخطاط وآخرين، معروف الرصافي شاعر العرب الكبير، حياته وشعره، ص ٣١٧: ٣٢١.

(٧٢) د. طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، ص ٦١.

وفي إطارِ لُغَةِ السَّردِ يتحوَّلُ الشَّاعرُ إلَى الرَّاوِي؛ ليعكسَ تجربتَهُ الذَّاتيَّةَ فِي إطارٍ موضوعِيٍّ، كَمَا أنَّ فِي السَّردِ جذباً للمتلقِّي لمتابعةِ الحدثِ الشِّعرِيِّ؛ فطبيعةُ القصِّ "تضمنُ للشَّاعرِ درجةً عاليةً منَ التَّواصلِ الجماليِّ معَ جمهورِ القرَّاءِ والمستمعينَ، وتتركُ فِي نفوسِهِم بالضَّرورةِ أثراً بليغاً فِي نقلِ حرارةِ المعايشةِ"[٧٤]. وشخصيَّةُ الرّصافِيِّ هنَا، "لازمةٌ": منْ لوازمِ قصَّتِهِ، والدَّورُ الَّذِي تُؤدِّيهِ هوَ دورُ المعزِّي الآسِي الَّذِي ينجدُ الأرملةَ المرضعةَ، ويمدُّ لها يدَ المساعدةِ بالفعلِ أَو بالقولِ، فنراهُ يمدُّ يدَهُ لهَا بدراهمَ كانَ يستبقِي بقايَاهَا علَى حدِّ قولِهِ:

**هَذَا الَّذِي فِي طَرِيقِي كُنْتُ أَسْمَعُهُ ... مِنْهَا فَأَثَّـرَ فِي نَفْسِـي وَأَشْـجَاهَـا**

**حَتَّى دَنَوتُ إِلَيهَا وَهْيَ مَـاشِـيَـةٌ ... وَأَدْمُعِي أَوسَعَتْ فِي الْخَـدِّ مَجْرَاهَـا**

**وَقُلْتُ: يَا أُخْـتُ مَهْـلاً أَنَّنِي رَجُـلٌ ... أُشَارِكُ النَّـاسَ طُـرّاً فِـي بَـلاَيَاهَا!**

**سَمِعْتُ يَا أُخْتُ شَكْوَىً تَهْمِسِينَ بِهَـا ... فِي قَـالَةٍ أَوجَعَـتْ قَـلْبِي بِفَحْـوَاهَا**

**هَلْ تَسْمَحُ الأُخْتُ لِي أَنِّي أُشَاطِـرُهَا ... مَا فِي يَدِي الآنَ أَسْتَرْضِي بِهِ اللَّهَا**

**ثُمَّ اجْتَذَبْتُ لَهَا منْ جَـيبِ مِلْحَـفَتِـي ... دَرَاهِمَاً كُنْتُ أَسْـتَبْقِي بَقَـايَـاهَـا**

**وَقُـلْتُ: يَا أُخْتُ أَرْجُو مِنْكِ تكرمتي ... بِأَخْذِهَا دُونَ مَـا مَـنٍّ تَغَـشَّـاهَا**

إنَّ هذِهِ الأبياتَ وحدَهَا، لتفصحُ غايةَ الإفصاحِ، عمَّا انطوَى عليهِ فؤادُهُ الرَّحيمُ منَ الحدبِ علَى الفقيرِ، والبرِّ بالبائسِ المسكينِ، والدَّليلُ علَى

---

(٧٤) د. صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية، ص ١٠٢.

ذلكَ، أنَّهُ مدَّ يدَهُ إلَى "الأرملةِ المُرْضعةِ" مُصافحاً بِمَا ملكَتْ يداهُ ممَّا كانَ يضنُّ بِهِ، ويحتفظُ بِهِ ثمناً لعُجالةٍ منْ صبابةِ العيشِ علَى حدِّ تعبيرِ الدُّكتور بدوِي طبانةَ[٧٥]، ومُعطياً المثلَ الصَّالحَ علَى إغاثةِ الملهوف وإقالةِ عثرتِهِ بالتَّعاضدِ البشرِيِّ والرَّحمةِ، وحسبُكَ قولُهُ: "إِنَّنِي رَجُـلٌ أُشَارِكُ النَّـاسَ طُـرّاً فِـي بَـلاَيَاهَا!"، وكانَ منْ حقِّ الرَّصافِيِّ أنْ يُوصفَ بالكرمِ، بلْ بالإيثارِ؛ بسببِ هذَا البذلِ، لاَ بكثرةِ المبذولِ، بلْ بقيمتِهِ؛ لأَنَّهُ صدرَ عمَّنْ هوَ فِي أمسِّ الحاجةِ إليهِ، ثُمَّ هوَ يعرفُ تماماً، مَا يعتورُ العطاءَ منْ قُبحِ المنِّ، ورغبةِ المُعطِي فِي حُسنِ الأحدوثةِ، وطيبِ الذِّكرِ، فيحترسُ هذَا الاحتراسَ النَّبيلَ **"دُونَ مَـا مَـنٍّ تَغَـشَّـاهَا"**، ثُمَّ هذَا الشُّعورُ السَّامِي بأنَّ فِي قَبولِ المعطَى هبةَ المعطِي تكرمةً لَهُ، وتفضُّلاً عليهِ **"يَا أُخْتُ أَرْجُو مِنْكِ تَكْرِمَتِـي بِأَخْذِهَا"**[٧٦]، والرَّصَافِيُّ هنَا، لاَ يرضَى للفقيرِ أنْ يكونَ ضعيفاً مُستجدياً، ولاَ يرضَى لَهُ التَّجرُّدَ منَ الكرامةِ وعزَّةِ النَّفسِ. والشَّاعرُ بهذَا يحرصُ علَى الخروجِ منْ إطارِ دَورِ الرَّاوِي، مُتجاوزاً حدودَهُ الضَّيِّقةَ إلَى المشاركةِ الفاعلةِ فِي الحدثِ، عبرَ سلسلةٍ منَ الإجراءاتِ الفنِّيَّةِ، ونقلِ تفاصيلِ المشهدِ؛ "فالنَّزعةُ إلَى إنتاجِ القصيدةِ الحكائيَّةِ فِي حدِّ ذاتِهَا، تُمثِّلُ رابطاً وثيقاً بينَ النَّصِّ الشِّعرِيِّ والتَّجربةِ الواقعيَّةِ، أَو علَى

---

(٧٥) انظرْ: د. بدوي طبانة، معروف الرصافي، ص١٧٣.

(٧٦) نفسه، ص١٧٤.

الأقلِّ التَّجربةِ الَّتِي تُشاكلُ الواقعَ"[٧٧]. إنَّ الشَّاعرَ فِي مثلِ هذِهِ الأعمالِ، غالباً مَا يلجأُ إلَى تقنيةِ الرَّاوِي العالمِ بالشَّخصيَّةِ الحكائيَّةِ، المطَّلعِ علَى أسرارِهَا، المدركِ لرغباتِهَا الخفيَّةِ، القادرِ علَى النَّفاذِ إلَى أعماقِهَا، بلِ الَّذِي لاَ يكتفِي بتقديمِ الحدثِ، وإنَّما بالمشاركةِ الفاعلةِ فيهِ.

إنَّ هذِهِ الصُّورةَ وصوراً أخرَى منْ صورِ الرَّصافِيِّ الشِّعريَّةِ، كانَتْ ذاتَ موضوعٍ أساسِيٍّ واحدٍ، وهوَ حضورُ الشَّاعرِ الفنَّانِ فِي هذِهِ الصُّورةِ؛ "فالفنُّ الحديثُ لاَ يحكِي لنَا فِي الصُّورةِ قصَّةً ذاتَ موضوعٍ محُدَّدٍ، حتَّى عندَمَا يُقدِّمُ لنَا صورةً شخصيَّةً"[٧٨]، كمَا قدَّمَ لنَا الرّصافِيُّ هذِهِ الصُّورةَ، وصورةَ (أمِّ اليتيمِ، واليتيمِ فِي العيدِ، والمطلقةِ) وأمثالَهَا، فهوَ لمْ يُقدِّمْ صورةَ كلِّ واحدٍ منْ هؤلاءِ فحسبُ، ولكنَّهُ فِي واقعِ الأمرِ، قدَّمَ لنَا صورتَهُ هوَ الشَّاعرُ الرّصافِيُّ، وصورةَ الظَّرفِ الاجتماعِيِّ والتَّاريخِيِّ الَّذِي يعيشُهُ، وهذَا يعنِي أنَّ الشَّاعرَ نجحَ فِي توظيفِ قصصِهِ الشِّعرِيِّ؛ ليُعبِّرَ منْ خلالهَا عنْ موقفِهِ إزاءَ واقعِهِ الرَّاهنِ، والَّذِي أشارَ إليهِ فِي ختامِ قصيدتِهِ:

---

(٧٧) د. أحمد درويش وآخرون: بنية الحكاية في خمريات أبي نواس، دراسة في تداخل الأنواع الأدبية، أبحاث المؤتمر الرابع للسرديات؛ "السرد والشعر" (٣- ٥ مايو ٢٠١١م)، ص٢٤٠.

(٧٨) د. علوي الهاشمي: مفهوم الشعر بين المبدع والمتلقي، العلوي والدميني نموذجاً، ندوة "الشعر العربي المعاصر والجمهور"، ص١٢٧.

هَـذِي حِكَايَةُ حَال جِئْتُ أَذْكُرُهَا وَلَيسَ يَخْفَى عَلَى الأَحْـرَارِ مَغْزَاهَـا

أَولَى الأَنَام بِعَطْفِ النَّاسِ أَرْمَلَةٌ وَأَشْرَفُ النَّاسِ مَنْ فِي المَالِ وَاسَاهَا

وليسَ منْ شكٍّ عندَ قارئِ هذَا النَّصِّ الشِّعرِيِّ فِي نزوعِ معروفِ الرَّصافِيِّ إلَى تسريدِهِ، بمَا يسمحُ بالقولِ بأنَّهُ حكايةٌ لأفعالٍ وأقوالٍ متتابعةٍ يُقدِّمُهَا الشَّاعرُ/ السَّاردُ، وفقَ نسقٍ مرسومٍ يُحدِّدُهُ هوَ فِي سبيلِ بلوغِ المعنَى الَّذِي يتغيَّاهُ، ويسعَى إلَى إنتاجِهِ، وهذَا يعنِي بدورِهِ، إمكانيَّةَ تصنيفِ هذَا النَّصِّ تحتَ مصطلحِ القصيدةِ السَّرديَّةِ، أَوِ القصيدةِ الحكائيَّةِ، وهِي القصيدةُ الَّتِي تقومُ علَى الحكايةِ، وتُبنَى علَى السَّردِ، الَّذِي هوَ علَى حسبِ مفهومِ جيرارِ جينيت: إنتاجٌ لُغوِيٌّ يضطلعُ بروايةِ حدثٍ أَو أكثرَ(٧٩). وقدْ شاعَ هذَا الأسلوبُ القصصِيُّ لدَى الشُّعراءِ فِي العصرِ الحديثِ سواءٌ المحافظينَ أَوِ المجدِّدينَ، وفِي مقدِّمتِهِم حافظُ إبراهيمَ، وكانَ أقواهُم نزوعاً إلَى لُغَةِ السَّردِ شاعرُ القطرينِ؛ خليلُ مطرانَ.

وكانَ الرَّصافِيُّ ذَا مقدرةٍ عاليةٍ فِي السَّيطرةِ علَى اللُّغةِ وتركيباتِهَا، يدلُّ علَى ذلكَ تماسكُ معجمِهِ اللُّغَوِيِّ وفصاحتِهِ، وقوَّةِ مفرداتِهِ، وسعةِ أُفقِهِ اللُّغَوِيِّ. يقولُ طه الرَّاوي: "كانَ الرَّصافِيُّ منْ أوسعِ الشُّعراءِ معرفةً فِي اللُّغةِ، وكذلكَ

(٧٩) انظرْ: جيرار جينيت، خطاب الحكاية .. بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وآخرين، ص٣٧.

كانَ مُتقناً لقواعدِ الصَّرفِ والنَّحْوِ إتقاناً عجيباً ..." [٨٠]، ومعجمُهُ الشِّعريُّ فِي هذِهِ القصيدةِ موضعِ الدِّراسةِ، يتوزَّعُ فِي حقلينِ دلاليينِ يتقاطعانِ تارةً ويتوازيانِ أخرَى؛ **أوَّلُهمَا** يُعبِّرُ عنْ لُغَةٍ تقليديَّةٍ تراثيَّةٍ، **وثانيهمَا** ينتمِي إلَى مفرداتِ الطَّبيعةِ وعناصرِهَا، وقدْ يكونُ لمناسبةِ القصيدةِ دَورٌ مهمٌّ فِي انتمائِهَا إلَى أحدِ هذينِ الحقلينِ الدِّلاليينِ؛ فحينَ يتعلَّقُ مضمونُ القصيدةِ بالأرملةِ المُرضعةِ؛ فإنَّ لنَا أنْ نتوقَّعَ حقلاً دلاليّاً يُجسِّدُ حالَ تلكَ الأرملةِ، كمَا أنَّ توظيفَ الشَّاعرِ لمفرداتٍ منَ الطَّبيعةِ مثلَ: "الورسِ- الغصنِ- الرِّيحِ- زهرةِ الرَّوضِ- الغيثِ- النَّارِ"، يكشفُ عنْ نزوعٍ رومانتيكيٍّ عندَ الشَّاعرِ بوصفِهِ أحدَ روَّادِ الاتِّباعيينَ الجددِ. يقولُ:

وَاصْفَرَّ كَالْوَرْسِ مِنْ جُوعٍ مُحَيَّاهَا

كَالْغُصْنِ فِي الرِّيحِ وَاصْطَكَّتْ ثَنَايَاهَا

كَزَهْرَةِ الرَّوضِ فَقْدُ الْغَيثِ أَظْمَاهَا؟

كَالنَّارِ تَصْعَدُ مِنْ أَعْمَاقِ أَحْشَاهَا

وممَّا يُميِّزُ هذَا التوظيفَ لمفرداتِ الطَّبيعةِ أنَّهُ لاَ يردُ فِي سياقِ الحديثِ عنْهَا منْ قبيلِ المحاكاةِ والتَّقليدِ، بقدرِ مَا يأتِي علَى هيئةِ مشبَّهٍ بِهِ فِي صورةٍ يبدُو المشبَّهُ فيهَا "الأمُّ- الطِّفلةُ"، علَى صلةٍ وطيدةٍ بالواقعِ المعيشِ. واللُّغةُ تُظهرُ ذاتَ الشَّاعرِ ورؤيتَهُ

---

(٨٠) طه الراوي: مجلة "عالم الغد"، المجلد (١)، العدد (٩)، ١٩٤٥م، ص٥٦.

وفكرَهُ؛ لأنَّ الشُّعراءَ اختارُوا منَ الألفاظِ أقوَاهَا، ومنَ المعانِي أبهاهَا؛ لتظهرَ ذواتُهُم مُبرَّأةً منْ كلِّ عيبٍ، مُنقَّاةً منْ كلِّ نقيصةٍ، واستطاعُوا توظيفَ لُغَةِ السَّردِ بشكلٍ بليغٍ؛ لتُؤدِّيَ ذلكَ فِي عباراتٍ خلاَّبةٍ، ومضامينَ ذاتِ قيمةٍ، وتصاويرَ مُوحيةٍ.

وعلَى الرَّغمِ منْ أنَّ الشَّاعرَ/ السَّاردَ هوَ الَّذِي يُقدِّمُ الفعلَ ويُحرِّكُهُ فِي الوقتِ ذاتِهِ، فإنَّهُ يتخلَّى عنْ موقعِ الصَّدارةِ فِي البنيةِ السَّرديَّةِ لمصلحةِ شخصيَّةِ "الأرملةِ المُرْضعةِ" الَّتِي- فيمَا نرَى- تُقاسمُ شاعرنَا دورَ البطولةِ، وتعملُ بدَورِهَا حسبَ المساحةِ الَّتِي يُفردُهَا لهَا الشَّاعرُ/ السَّاردُ، علَى إثراءِ المشهدِ، ودفعِ حركةِ الفعلِ إلَى بلوغِ هدفِهَا الَّذِي هوَ قيمةٌ مضمونيَّةٌ يحرصُ الشَّاعرُ علَى تأكيدِهَا، وهِي التَّعاطفُ الإنسانِيُّ والبرُّ بهذِهِ الأرملةِ المُرْضعةِ. إنَّ المتتبِّعَ لأشكالِ التَّعبيرِ الَّتِي صاغَ بوساطتِهَا وعبرَهَا، معروفُ الرَّصافِيُّ، المادَّةَ الحكائيَّةَ لنصِّهِ الشِّعرِيِّ، يخلصُ إلَى أنَّ هذَا النَّصَّ يرتهنُ إلَى مَا يبدُو الرَّاوِي فيهِ مُساوياً للشخصيَّةِ الحكائيَّةِ تماماً، أَو مَا يُسمِّيهِ تودورف، تزيفيتان Tzvetan Todorov "الرُّؤيةُ معَ Vision avec"[٨١].

ولنقرأُ معاً هذَا المونولوجَ الدَّاخِلِيَّ للشَّاعرِ والأرملةِ المُرضعةِ معاً، إثرَ رؤيةِ الشَّاعرِ لحالةِ تلكَ الأرملةِ المُرضعةِ الَّتِي تحملُ طفلتَهَا طوالَ ليلِهَا منَ الجوعِ (مَا تصنعُ "لسانُ الشاعرِ"- مَا حيلتِي "لسانُ الأُمِّ"- مَا بالُهَا "لسانُ

(٨١) تودوروف، تزيفيتان: الأدب والدلالة، ترجمة: د. محمد نديم خشفة، ص٧٨.

الشاعرِ" مرَّةً أخرَى- تبكِي "لسانُ الطِّفلةِ"، وهِي اللُّغةُ الأعجميَّةُ غيرُ المفهومةِ؛ لُغَةُ البكاءِ):

مَا أَنْسَ لاَ أَنْسَ أَنِّي كُنْتُ أَسْمَعُـهَا تَشْـكُو إِلَى رَبِّـهَا أَوصَـابَ دُنْيَاهَـا
تَقُولُ: يَا رَبِّ لاَ تَـتْرُكْ بِلاَ لَـبَنٍ هَذِي الرَّضِـيعَةَ وَارْحَـمْنِي وَإِيَّاهَـا
مَا تَصْنَعُ الأُمُّ فِي تَرْبِيبِ طِـفْلَتِـهَا أَنْ مَسَّهَا الضُّرُّ حَتَّى جَفَّ ثَدْيَاهَـا؟!
يَا رَبِّ مَا حِيلَتِي فِيهَا وَقَـدْ ذَبُـلَتْ كَزَهْرَةِ الرَّوضِ فَقْدُ الْغَيثِ أَظْمَاهَـا؟
مَا بَالُهَا وَهْيَ طُولُ اللَّيلِ بَـاكِـيَةٌ وَالأُمُّ سَاهِـرَةٌ تَـبْكِـي لِمَبْكَـاهَـا
يَكَادُ يَـنْقَدُّ قَـلْبِي حِـينَ أَنْظُرُهَـا تَـبْكِي وَتَفْتَحُ لِي مِنْ جُوعِهَا فَـاهَا
وَيلُمِّهَا طِـفْلَةً بَـاتَـتْ مُرَوَّعَـةً وَبِـتُّ مِنْ حَولِهَا فِي اللَّيلِ أَرْعَاهَـا
تَبْـكِي لِتَشْـكُوَ مِنْ دَاءٍ أَلَمَّ بِـهَا وَلَسْـتُ أَفْـهَمُ مِنْهَا كُـنْهَ شَكْوَاهَـا
قَدْ فَاتَهَا النُّطْقُ كَالْعَجْمَاءِ أَرْحَـمُهَا وَلَسْـتُ أَعْـلَمُ أَيَّ السُّـقْـمِ آذَاهَـا
وَيحَ ابْنَتِي: إِنَّ رَيبَ الدَّهْرِ رَوَّعَهَا بِالْفَـقْـرِ وَالْيُـتْمِ آهَـاً مِنْهُمَا آهَـا

ولنقرأْ أيضاً، هذَا الحوارَ الدَّاخِلِيَّ الهامسَ بينَ الشَّاعرِ ونفسِهِ أوَّلاً (دنوتُ- قْلْتُ- سمعْتُ- اجتذبْتُ- ثمَّ ... قلْتُ مرَّةً أخرَى)، وكلُّهَا أفعالٌ جاءَتْ بناءً علَى مَا رآهُ الشَّاعرُ، وراقبَهُ بعينِهِ، منْ بؤسٍ ومرضٍ أحاطَ بهذِهِ الأرملةِ، وبينَ الشَّاعرِ والأرملةِ ثانياً (فأرسلَتْ- وأخرجَتْ زفراتٍ- وأُجهشَتْ ثُمَّ قالَتْ- .

وَاهَـاً لِمِثْـلِكَ مِنْ ذِي رِقَّـةٍ وَاهَـا- لَو عَمَّ فِي النَّاسِ حِسٌّ مِثْلَ حِسِّكَ لِي-

أَو كَانَ فِي النَّاسِ إِنْصَافٌ وَمَرْحَمَـةٌ... )، وكلُّهَا أفعالٌ تدلُّ علَى تأثُّرِ الأرملةِ وانفعالِها منْ تعاطفِ الشَّاعرِ معَهَا، ومساعدتِهَا، وتمنِّيهَا فِي الوقتِ نفسِهِ، أنْ يكونَ لدَى جميعِ النَّاسِ إحساسٌ بالآخرينَ، لاسيَّمَا الفقراءَ والبؤساءَ، مثلَمَا فعلَ معَهَا شاعرُنَا، ومنْ ثَمَّ تكونُ النَّتيجةُ عدمَ وقوعِ أشخاصٍ آخرينَ فِي دائرةِ الهمِّ والبؤسِ والفقرِ:

هَذَا الَّذِي فِي طَرِيقِي كُنْتُ أَسْمَـعُهُ ... مِنْهَا فَأَثَّـرَ فِي نَفْسِـي وَأَشْـجَاهَـا
حَتَّى دَنَوتُ إِلَيهَا وَهْي مَـاشِـيَـةٌ ... وَأَدْمُعِي أَوسَعَتْ فِي الْخَـدِّ مَجْرَاهَـا
وَقُلْتُ: يَا أُخْـتُ مَهْـلاً أَنَّنِي رَجُـلٌ ... أُشَارِكُ النَّـاسَ طُـرّاً فِـي بَـلاَيَاهَا
سَمِعْتُ يَا أُخْتُ شَكْوَىً تَهْمِسِينَ بِهَـا ... فِي قَـالَةٍ أَوجَعَـتْ قَـلْبِي بِفَحْـوَاهَا
هَلْ تَسْمَحُ الأُخْتُ لِي أَنِّي أُشَاطِرُهَـا ... مَا فِي يَدِي الآنَ أَسْتَرْضِي بِهِ اللَّهَـا؟
ثُمَّ اجْتَذَبْتُ لَهَا منْ جَـيبِ مِلْحَـفَتِي ... دَرَاهِمَاً كُـنْتُ أَسْـتَبْـقِي بَقَـايَاهَـا
وَقُـلْتُ: يَا أُخْتُ أَرْجُو مِنْكِ تَكْرِمَتِي ... بِأَخْـذِهَا دُونَ مَـا مَـنٍّ تَغَـشَّـاهَا
فَأَرْسَـلَتْ نَظْرَةً رَعْشَـاءَ رَاجِـفَـةً ... تَرْمِي السِّهَامَ وَقَـلْبِي مِنْ رَمَـايَاهَا
وَأَخْـرَجَتْ زَفَرَاتٍ مِنْ جَـوَانِحِـهَا ... كَالنَّـارِ تَصْعَدُ مِنْ أَعْـمَاقِ أَحْـشَاهَا
وَأَجْهِشَتْ ثُمَّ قَالَتْ: وَهْي بَـاكِـيَـةٌ ... وَاهَـاً لِمِثْـلِكَ مِنْ ذِي رِقَّـةٍ وَاهَـا
لَو عَمَّ فِي النَّاسِ حِسٌّ مِثْلَ حِسِّكَ لِي ... مَا تَـاهَ فِي فَلَوَاتِ الْفَـقْرِ مَنْ تَـاهَا
أَو كَانَ فِي النَّاسِ إِنْصَافٌ وَمَرْحَمَـةٌ ... لَمْ تَشْـكُ أَرْمَـلَةٌ ضَـنْكـاً بِدُنْيَاهَـا

إذاً، استطاعَ معروفُ الرَّصافِيُّ عبرَ نصِّهِ الغنائِيِّ هذَا، أنْ يتجرَّدَ قليلاً منْ ذاتيتِهِ، وأنْ يُلامسَ الآخرَ بقدرٍ منَ الموضوعيَّةِ الَّتِي تَشكَّلَ فِي ضوئِهَا بُعدٌ دراميٌّ منْ أبعادِ التَّجربةِ الشِّعريَّةِ، فعملَ علَى توظيفِ تقنيةِ الحوارِ كأحدِ أهمِّ تقنياتِ الفنِّ القصصِيِّ، وأفادَ منْ معطياتِهِ التُّراثيَّةِ منْ خلالِ "قلْتُ، وقالَتْ"، بيدَ أنَّهُ كانَ أكثرَ توظيفاً وفاعليَّةً فِي خلْقِ حبكةٍ فنِّيَّةٍ لنصِّهِ.

ويبدُو واضحاً، تماهِي الحدودِ بينَ الأجناسِ الأدبيَّةِ، وإفادةُ النَّصِّ الشِّعرِيِّ منْ معطياتِ الفنونِ الأخرَى، كمَا يظهرُ منْ قولِ الدُّكتور رجاء عيد: "تميَّزَتْ لُغَةُ الشِّعرِ بتلكَ الشُّكولِ الحواريَّةِ الممتزجةِ بالنَّزعةِ القصصيَّةِ والمسرحيَّةِ؛ حيثُ تتداخلُ الأصواتُ، وتتناثرُ أمشاجٌ منَ الحوارِ، وتقتحمُ القصيدةَ شخوصٌ جانبيَّةٌ تُضيفُ أبعاداً مُهمَّةً فِي بنيةِ التَّشكيلِ الدِّرامِيِّ للقصيدةِ، ومَا أكثرَ نماذجَ ذلكَ المنحَى فِي غالبيَّةِ اللُّغَةِ الشِّعريَّةِ الحديثةِ"(٨٢).

وقدْ رأَى بعضُ النُّقَّادِ أنَّ للشِّعرِ أصواتاً ثلاثةً هِي: صوتُ الشَّاعرِ عندَمَا يتوجَّهُ إلَى نفسِهِ وحدَهَا بالحديثِ، والثَّانِي صوتُهُ مُتَّجهاً إلَى جمهورٍ، والثَّالثُ صوتُهُ بينَ أشخاصٍ يتخيَّلُهُم(٨٣)؛ وذلكَ لأنَّ الشِّعرَ قائمٌ علَى الحوارِ، وهذَا يدلُّ علَى مدَى أهمِّيَّتِهِ وضرورتِهِ فِي جعلِ القصيدةِ الغنائيَّةِ التَّقليديَّةِ ذاتَ وجودٍ أكثرَ تميُّزاً. أضفْ إلَى هذَا أنَّ الحوارَ بصفةٍ خاصَّةٍ، يظلُّ عنصراً مُتميِّزاً فِي

---

(٨٢) د. رجاء عيد: لُغَة الشعر، ص٤٢.

(٨٣) د. يوسف حسن نوفل: أصوات النص الشعري، ص٣.

النَّموذجِ الشِّعرِيِّ القصصِيِّ، فهوَ ليسَ القاعدةَ السَّائدةَ المنتشرةَ فيهِ، بلْ يأتِي كضربٍ منْ تنويعِ القولِ بينَ المتحدِّثِ والمخاطبِ، أَو منْ خلالِ إشراكِ الغائبِ معَهُمَا، ومَا يُشبهُ ذلكَ منْ نماذجَ بشريَّةٍ تجعلُهُ مصدرَ متعةٍ وتشويقٍ، يدفعُ إلَى المزيدِ منَ الحرصِ علَى التَّلقِّي والاندفاعِ إلَى تبيُّنِ الحدثِ وانتظارِ مَا سيأتِي كنتيجةٍ للُّغةِ الحواريَّةِ، وكأنَّهَا تُسجِّلُ أمانةَ الشَّاعرِ فِي التَّعاملِ معَهَا والمعالجةِ منْ خلالِهَا، بمَا تحملُهُ أَو تعكسُهُ منْ دقَّةِ العرضِ والتَّصويرِ والتَّقريرِ، حولَ مفاهيمِ الشَّخصيَّاتِ لطبائعِ الحياةِ وقضاياهَا، وكيفيَّةِ تفاعلِهَا معَهَا، بمَا فِي هذَا التَّعاملِ منْ حيويَّةٍ وحرارةٍ وتميُّزٍ، أَو بمَا يعكسُهُ منْ عموميَّةٍ ونمطيَّةٍ وتكْرارٍ وجمودٍ، أَو بمَا يطرحُهُ منْ تنوُّعٍ بيئِي يفرضُ نفسَهُ علَى كلِّ شخصيَّةٍ علَى حدةٍ(٨٤).

لقدْ جعلَ الرّصافِيُّ الحوارَ بنوعيهِ الخارجِيِّ والدَّاخِلِيِّ وسيلةً منْ وسائلِهِ الفنِّيَّةِ فِي تصويرِ الشَّخصيَّاتِ، ورسمِ المواقفِ، وإبرازِ المشاعرِ، ومنْ ثَمَّ نجدُ أنفسنَا نختلفُ معَ الدُّكتور قميحةَ فِي قولِهِ: "إنَّ الحوارَ عندَ الرّصافِيِّ حوارٌ يفتقرُ إلَى الإيحاءِ المؤثِّرِ، وهوَ حوارٌ لاَ يهزُّ الوجدانَ؛ لأَنَّهُ خلاَ منَ الفنِّ ... هوَ حديثٌ منقولٌ يسمعُهُ الإنسانُ منْ أَيِّ متسولةٍ محترفةٍ لاَ تُثيرُ عطفاً، ولاَ تهزُّ مشاعرَ"(٨٥).

---

(٨٤) انظرْ: د. ميّ يوسف خليف، العناصر القصصية في الشعر الجاهلي، ص١٣٧، ١٣٨، د. عبد الحميد إبراهيم، قصص العشاق النثرية في العصر الأموي، ص١٩.

(٨٥) د. جابر قميحة: الأدب الحديث بين عدالة الموضوعية وجناية التطرف، ص٩٦.

ولكنَّنَا نعودُ فنُقرِّرُ أنَّ الشَّاعرَ هوَ البطلُ الحقيقِيُّ لقصصِهِ؛ إذْ إنَّهُ يتدخَّلُ صراحةً، مُحاولاً التَّخفيفَ عنِ الضَّحايَا بقدرِ مَا يستطيعُ، وبإمكاناتِهِ الضَّئيلةِ الَّتِي لاَ تتعدَّى الدَّراهمَ المعدودةَ والكلماتِ الطَّيِّبةَ. يقولُ الدُّكتور شوقِي ضيف: "إنَّ الرّصافِيَّ يكتظُّ قلبُهُ بمشاعرَ إنسانيَّةٍ رقيقةٍ نراهَا ماثلةً فِي كلِّ جانبٍ منْ ديوانِهِ؛ إذْ يدعُو دعوةً واسعةً إلَى التَّعاطفِ الإنسانِيِّ والبرِّ بالفقراءِ والمعوزينَ، وأيضاً فإنَّهُ يدعُو إلَى التَّخلِّي عنْ كلِّ مَا يشينُ أخلاقَ قومِهِ وعقولَهُم ..." [٨٦].

وقدْ لُقِّبَ شاعرُنَا بشاعرِ البؤساءِ، وهذَا يرجعُ إلَى أسبابٍ ثلاثةٍ هِي: **السَّببُ النَّفسِيُّ**؛ إذْ كانَ والدُهُ كثيرَ التَّغيُّبِ عنِ الدَّارِ، ومنْ ثَمَّ عاشَ سنواتِهِ الباكرةِ معَ أُمِّهِ وحيداً، فنجدُهُ يتحرَّقُ قلبُهُ حُبّاً لأُمِّهِ فِي شعرِهِ، ولاسيَّما حينَ غادرَ العراقَ- **بيئةُ الشَّاعرِ**؛ فأكثرُ سكَّانِ العراقِ يعيشونَ فِي حالةِ الفقرِ والبؤسِ، وشاعرُنَا ابنُ بيئتِهِ يحترقُ حزناً كالشَّمعةِ الَّتِي تحترقُ؛ لتنيرَ الطَّريقَ لِمَنْ حولَهَا- **حساسيَّةُ الشَّاعرِ**؛ فهوَ شاعرٌ إحساسِيٌّ فِي أعلَى درجاتِ الإحساساتِ؛ بحيثُ مجرَّدُ رؤيةِ المأساويَّاتِ كانَتْ تُثيرُ إحساساتِهِ، وتُحزنُهُ كثيراً[٨٧]؛ فكانَ يتمنَّى إنْ لمْ يكنْ يراهَا، انظرُوا إلَى قولِهِ بعدَ رؤيةِ تلكَ الأرملةِ المُرضعةِ، كيفَ تُثيرُ العواطفَ لمساعدتِهَا؟:

---

(٨٦) د. شوقي ضيف: دراسات في الشعر العربي المعاصر، ص٦٢.

(٨٧) د. إسماعيل نادري: معروف الرصافي محلل اجتماعي للفقر والحرمان، التراث الأدبي، مجلة فصلية محكمة، السنة الثانية، العدد الثامن، ١٣٨٩هـ، ص١١٣، ١١٤.

لَقِـيتُهَا لَيتَـنِي ما كُـنْتُ أَلْـقَاهَا تَمْشِي وَقَدْ أَثْقَـلَ الإِمْـلاَقُ مَمْشَاهَا

أَثْـوَابُهَا رثَّةٌ وَالرِّجْـلُ حَـافِـيةٌ وَالدَّمْعُ تَذْرِفُهُ فِي الْخَـدِّ عَـينَـاهَـا

والحقُّ لقدْ ظلَّتْ روحُ استخلاصِ الدُّروسِ والعبرِ، والعاطفيَّةِ المبالغةِ، فِي الصَّميمِ منْ فنِّهِ، وسيطرَتِ الأصداءُ الاجتماعيَّةُ علَى شعرِهِ، ومارسَ ممارسةً فعليَّةً "نظريَّةَ الفنِّ للمجتمعِ". الرَّصافِيُّ يُجيدُ فِي قصائدِهِ القصصيَّةِ الاجتماعيَّةِ؛ يحلمُ فيهَا بمثاليَّاتٍ أخلاقيَّةٍ عنْ حبِّهِ للإنسانيَّةِ وكراهيَّتِهِ للحقدِ والظُّلمِ، ويرنُو بِهَا إلَى تحقيقِ العدالةِ الاجتماعيَّةِ بينَ النَّاسِ، وتحقيقِ القيمِ النَّبيلةِ منْ محبَّةٍ وتعاونٍ وتكافلٍ بينَهُم. ويُبرزُ عبدُ القادرِ المغربِيُّ بوضوحٍ أولويَّةَ الوظيفةَ الاجتماعيَّةَ للشِّعرِ، وأسبقيَّتَهَا علَى الوظائفِ الأخرَى فِي مقدِّمتِهِ لديوانِ الرَّصافِي، فيقولُ: "فِي ظروفِنَا الحاضرةِ الَّتِي تمتلئُ بالاضطرابِ والفوضَى منَ النَّواحِي السِّياسيَّةِ والاجتماعيَّةِ، أنَّنَا فِي حاجةٍ إلَى قائدٍ يعرفُ كيفَ يخلقُ نهضةً فِي رُوحِ الشَّعبِ، ويتركُ أثراً مُقنعاً فيهِ ؟، وإذَا لمْ يكنِ القادةُ هُم الأدباءُ فِي بيانِهِم وخطبِهِم البليغةِ لنْ يستطيعُوا أنْ يُنقذُوا شعوبَهُم منَ الفوضَى، ويُلهبُوا نارَ الحماسةِ فِي شبابِهَا"[٨٨]، ويُضيفُ المغربِيُّ مُبرزاً قوَّةَ اللُّغةِ منْ خلالِ الشِّعرِ فِي تكوينِ شخصيَّةِ الأمَّةِ قائلاً: "إنَّهَا تُوحِّدُ كلمتَهُم ونوازعَهُم وتدفعُ بقواهُم إلَى المُثُلِ العليَا، وهذَا مَا نتحقَّقُهُ فِي كلِّ مظهرٍ منْ مظاهرِ شعرِ الرّصافِيِّ"[٨٩].

---

(٨٨) معروف الرصافي: الديوان، ٢/ ب د.

(٨٩) نفسه، ٢/ ب د.

وتبدُو عنايةُ معروفِ الرَّصافِيِّ بعنصرِ الزَّمنِ فِي هذِهِ القصِّيدةِ الحكائيَّةِ؛ فالحدثُ المسرودُ لَهُ عَلاقةٌ واضحةٌ بالزَّمنِ؛ إذْ لاَ يستطيعُ إنسانٌ مَا أنْ يسردَ صورةً أَو شخصاً أَو مبنىً أَو شجرةً أَو فلسفةً مَا دونَ أنْ يكونَ لذلكَ عَلاقةٌ بالزَّمنِ(٩٠).

وتتحدَّدُ أُولَى معالمِ نظامِهِ الزَّمنِيِّ عبرَ آليَّةِ السَّردِ الاسترجاعِيِّ(٩١)، الَّتِي تُشيرُ فِي مستوَىً أوَّلِيٍّ إلَى استحضارِ لحظةِ اللَّذةِ منْ خلالِ مفارقةٍ زمنيَّةٍ تُعيدُنَا إلَى الماضِي استعادةً لوقائعَ ذاتِ أهمِّيَّةٍ خاصَّةٍ حدثَتْ قبلَ وقتِ الحديثِ(٩٢)، فِي محاولةٍ للارتدادِ الزَّمنِيِّ، وتنزيلِ وقائعِ الأمسِ فِي حيِّزِ اليومِ علَى سبيلِ الانتشاءِ بالتَّذكُّرِ (الحديثُ) بعدَ انقضاءِ وقتِ الانتشاءِ بالفعلِ (الحدثُ)، وهذَا مَا نجدُهُ ماثلاً فِي قولِهِ:

مَاتَ الَّذِي كَانَ يَحْمِيهَا وَيُسْعِدُهَـا فَالدَّهْرُ مِنْ بَعْـدِهِ بِالْفَـقْرِ أَشْقَـاهَـا

كَـانَتْ مُصِيبَتُهَا بِالْفَـقْرِ وَاحِـدَةً وَمَـوتُ وَالِـدِهَا بِالْيُـتْـمِ ثَـنَّاهَـا

---

(٩٠) انظرْ: محمد قطب، الذات والموضوع قراءة في القصة القصيرة، ص٣٥.

(٩١) **السَّردُ الاسترجاعِيُّ**: هوَ سردٌ لاحقٌ لحدثٍ سابقٍ للَّحظةِ الَّتِي أدركَتْهَا القصَّةُ، أَو هوَ عودةُ الذَّاكرةِ إلَى الخلفِ هروباً منَ الحاضرِ؛ حيثُ يبرزُ فِي الذَّاكرةِ موقفُ قوَّةٍ يُناقضُ موقفَ الضَّعفِ الَّذِي وقعَ الشَّاعرُ تحتَ وطأتِهِ. انظرْ: محمد القاضي وآخرين، معجم السرديات، ص ١٧، د. أحمد درويش وآخرون، قراءة في أنماط السرد ودلالاته في الشعر الجاهلي "معلقتا لبيد وزهير أنموذجاً"، أبحاث المؤتمر الرابع للسرديات؛ السرد والشعر، (٣– ٥ مايو ٢٠١١م)، ص٦٥٣.

(٩٢) انظرْ علَى سبيلِ المثالِ: جيرار جينيت، خطاب الحكاية.. بحث في المنهج، ص٦٠: ٦٥، جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة عابد خازندار، ص٢٥.

إنَّهُ يرتدُّ إلَى ماضِي الأرملةِ الجميلِ، حينَ كانَ عائلُهَا- مصدرُ الحمايةِ والسَّعادةِ- علَى قيدِ الحياةِ، **"ماتَ الَّذِي كانَ يحميهَا ويُسعدُهَا"**، فِي حينَ يُشكِّلُ الدَّهرُ أَوِ الزَّمنُ الَّذِي تعيشُهُ منْ بعدِهِ- حالَ فقدِهَا لعائِلِهَا- دهراً أَو زمناً مُوجعاً مُؤلماً، **"فالدَّهرُ منْ بعدِهِ بالفقرِ أشقاهَا"**، فيمَا تتمثَّلُ فِي فضاءِ الرُّؤيةِ، ثنائيَّةُ الماضِي/ الحاضرِ؛ مُجسِّدةً هروبَ الشَّاعرِ منْ طرفِ الثُّنائيَّةِ السَّلبيِّ (الحاضرِ) صوبَ طرفِهَا الإيجابيِّ (الماضِي). كمَا تتحدَّدُ معالمُ نظامِهِ الزَّمنيِّ عبرَ قدرتِهِ علَى توظيفِهِ لمصلحةِ الدِّلالةِ الغالبةِ؛ فيُعَدُّ المحدِّدُ الدِّلاليُّ ذاتُهُ **"اللَّيلُ"** أحدَ مسبِّباتِ تحقُّقِ الإمكانِ القصصِيِّ، فهوَ قرينُ الألمِ للأرملةِ منْ جانبٍ، ولطفلتِهَا منْ جانبٍ آخرَ:

**مَا بَالُهَا وَهْيَ طُولُ اللَّيلِ بَاكِيَةٌ    وَالأُمُّ سَاهِرَةٌ تَبْكِي لِمَبْكَاهَا**

**يَكَادُ يَنْقَدُّ قَلْبِي حِينَ أَنْظُرُهَا    تَبْكِي وَتَفْتَحُ لِي مِنْ جُوعِهَا فَاهَا**

**وَيلُمِّهَا طِفْلَةً بَاتَتْ مُرَوَّعَةً    وَبِتُّ مِنْ حولِهَا فِي اللَّيلِ أَرْعَاهَا**

**تَبْكِي لِتَشْكُوَ مِنْ دَاءٍ أَلَمَّ بِهَا    وَلَسْتُ أَفْهَمُ مِنْهَا كُنْهَ شَكْوَاهَا**

**قَدْ فَاتَهَا النُّطْقُ كَالْعَجْمَاءِ أَرْحَمُهَا    وَلَسْتُ أَعْلَمُ أَيَّ السُّقْمِ آذَاهَا**

**وَيحَ ابْنَتِي: إِنَّ رَيبَ الدَّهْرِ رَوَّعَهَا    بِالْفَقْرِ وَالْيُتْمِ آهاً مِنْهُمَا آهَا**

**كَانَتْ مُصِيبَتُهَا بِالْفَقْرِ وَاحِدَةً    وَمَوتُ وَالِدِهَا بِالْيُتْمِ ثَنَّاهَا**

وربَّمَا كانَ فِي هذَا الوضوحِ الزَّمنِيِّ مَا يُيسِّرُ علَى القارئِ، اكتشافَ بعضِ أحداثِ القصَّةِ؛ اعتماداً علَى بعضِ القرائنِ اللُّغويَّةِ ذاتِ الدِّلالةِ علَى الزَّمنِ، وهوَ مَا يسمحُ بترتيبِ وقائعِ القصَّةِ فِي الحكايةِ؛ بقطعِ النَّظرِ عنْ ترتيبِهَا فِي الخطابِ

الَّذِي يخضعُ لخُطَّةِ الشَّاعرِ/ السَّاردِ فِي عرضِ الأحداثِ وتنظيمِهَا[٩٣]، كمَا فِي بعضِ الإحالاتِ علَى الإشاراتِ المنظِّمةِ للحكايةِ، خاصَّةً الظُّروفَ كـألفاظِ "طولُ اللَّيلِ- ريبُ الدَّهرِ- حينَ"، والصِّيغَ الزَّمنيَّةَ للأفعالِ ومصادرِهَا ومشتقَّاتِهَا مثلَ: "ماتَتْ- كانَتْ- باتَتْ- وبتُّ- ساهرةٌ". ويرتبطُ هذَا بملمحينِ يُميِّزانِ ظهورَ الزَّمنِ فِي القصيدةِ الحكائيَّةِ، وهمَا: وقوعُ الحدثِ الأساسيِّ ليلاً، وامتدادُهُ حتَّى بلوغِهِ حدَّ النِّهايةِ نهاراً، ويستثمرُ الشَّاعرُ/ السَّاردُ زمنَ الحكايةِ للكشفِ عنْ مدَى معاناةِ هذِهِ الأرملةِ المُرضعةِ، وطفلتِهَا.

وفِي المعاجمِ اللُّغويَّةِ مثلاً، ترابطٌ بينَ المصائبِ والدَّهرِ، والدَّهرُ: النَّازلةُ، ودهرَهُم أمرٌ: نزلَ بهِم مكروهٌ[٩٤]؛ فَفِي قولِ الشَّاعرِ: وَمزَّق الدَّهْرُ- وَيلُ الدَّهْرِ- مِئْزَرَهَا، وضعَ الدَّهرَ موضعَ جالبِ الحوادثِ والنَّوازلِ؛ لاشتهارِ ذلكَ عندَ العربِ، وهوَ بذلِكَ يكونُ قدْ شبَّهَ الدَّهرَ بإنسانٍ مُتوحِّشٍ، أَو شبَّهَهُ بحيوانٍ مُفترسٍ، أَو بمعنَى آخرَ أنَّ الشَّاعرَ قدْ جعلَ اللُّغةَ لُغَةً مُشخَّصةً؛ فالدَّهرُ أصبحَ إنساناً قاسياً، لاَ تعرفُ الرَّحمةُ إلَى قلبِهِ سبيلاً؛ "ماتَ الزَّوجُ، وألمَّ الفقرُ، والموتُ والفقرُ همَا منْ سماتِ الدَّهرِ الَّذِي يكيدُ للحيِّ علَى حياتِهِ ورزقِهِ وعافيتِهِ

---

(٩٣) زمنُ الخطابِ: هوَ الَّذِي يتعلَّقُ برؤيةِ الكاتبِ وعَلاقتِهِ بالمسرودِ إليهِ؛ أَي بالمتلقِّي. انظرْ: د. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص٩٠، ٩١، د. أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص٣٤٦.

(٩٤) انظرْ علَى سبيلِ المثالِ: الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مادَّة "دهرَ"، ٢/ ٢٢٢.

وكرامتِهِ. وإذْ كانَتْ هذِهِ المرأةُ ... لاَ عضدَ لهَا ولاَ مالَ ولاَ عِلْمَ ولاَ قدرةَ لهَا علَى مغالبةِ الدَّهرِ بالإرادةِ، فإنَّهَا وقعَتْ بينَ يديهِ، فباتَتْ تُطالِعُ العينَ وكأنَّهَا الحزنُ المطلقُ وكذلكَ البؤسُ ... فبعدَ أنْ رثَّتْ أثوابُهَا فِي البيتِ الثَّانِي، نرَى تلكَ الأثوابَ ذاتَهَا قدْ بليَتْ، وانشقَّ أسفلُهَا وانشقَّ أعلاهَا، وأعملَ الدَّهرُ كيدَهُ فِي ذلكَ الثَّوبِ، فبدَا منْ شقوقِهِ جنباهَا. وتآمرَ البردُ علَى تلكَ المرأةِ، يرتجفُ جسدُهَا فِي الرِّيحِ كالغصنِ"[٩٥]. يقولُ الرَّصافِيُّ:

وَمزَّق الدَّهْرُ- وَيلُ الدَّهْرِ- مِئْزَرَهَا حَتَّى بَدَا مِنْ شُقُوقِ الثَّوبِ جَنْبَاهَا
تَمْشِي بِأَطْمَارِهَا وَالْبَرْدُ يَلْسَعُهَا كَأَنَّهُ عَقْرَبٌ شَالَتْ زُبَانَاهَا
حَتَّى غَدَا جِسْمُهَا بِالْبَرْدِ مُرْتَجِفاً كَالْغُصْنِ فِي الرِّيحِ وَاصْطَكَّتْ ثَنَايَاهَا

فهناكَ ائتلافٌ يحدثُ بينَ عناصرِ الخطابِ، والزَّمنُ قدْ جاءَ مُتوافقاً معَ الحدثِ، ولعلَّ الزَّمنَ قدِ اكتسبَ أهمِّيَّتَهُ تلكَ؛ لأنَّهُ ينسابُ تلقائيّاً إلَى عمقِ وعينَا فيُحدِّدُ إدراكَنَا ومواقفَنَا ولُغتنَا.

وعلَى كلٍّ فإنَّ القصيدةَ أقربُ إلَى "الشِّعرِ القصصِيِّ"، أَوِ "القصيدةِ القصصيَّةِ"، أَو "القصَّةِ الشِّعريَّةِ"، وغيرِ ذلكَ منْ مصطلحاتٍ[٩٦]؛ أَي القصائدُ

---

(٩٥) إيليا الحاوي: معروف الرصافي، الثائر والشاعر، ٢/ ٤٧.

(٩٦) انظرْ علَى سبيلِ المثالِ: د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه الفنية والمعنوية، ص٣٠٢، د. طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، ص ٨٣، عزيزة مريدن، القصة الشعرية في العصر الحديث، ص٣ ، د. حاتم الصكر، مرايا نرسيس ... الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، ص ٨ ، ٤١.

الَّتِي لاَ تخلُو منْ طَوابِعَ وعناصرَ قصصيَّةٍ كالحكايةِ والحوارِ، أَو هِي كَما قالَ الشَّاعرُ فِي مقطعِهِ الختامِيِّ الدَّالِّ بحقٍّ "حكايةُ حالٍ":

هَـذِي حِكَايَةُ حَال جِـئْتُ أَذْكُرُهَا وَلَيسَ يَخْفَى عَلَى الأَحْرَارِ مَـغْزَاهَا

أَولَى الأَنَام بِعَطْفِ النَّاسِ أَرْمَـلَةٌ وَأَشْرَفُ النَّاسِ مَنْ فِي المَالِ وَاسَاهَا

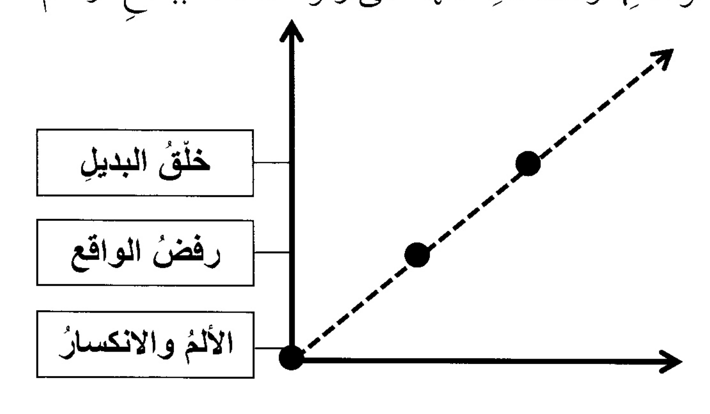
وهذَا يعنِي أنَّ السَّردَ لاَ يُوجدُ إلاَّ بواسطةِ الحكايةِ، كَما أَنَّهُ عرضٌ لتسلسلِ الأحداثِ أَوِ الأفعالِ فِي النَّصِّ[٩٧]. وعلَى الرَّغمِ منْ أنَّ صوتَ السَّاردِ (الشَّاعرِ) هوَ المُهيمنُ علَى تشكيلاتِ النَّصِّ، فإنَّ أصواتِ الشَّخصيَّاتِ الأخرَى كالأرملةِ المُرضعةِ الَّتِي شاركَتِ السَّاردَ (الشَّاعرَ) البطولةَ، والفضاءَ الحكائِيَّ، والحوارَ الظَّاهرِيَّ والضِّمنِيَّ- نقلَتِ السَّردَ الحكائِيَّ إلَى أعلَى درجاتِهِ، وجعلَتْهُ يقتربُ منْ بنيةِ الخطابِ السَّردِيِّ بوجهٍ عامٍّ.

وهذِهِ النِّهايةُ للقصيدةِ أَوِ القصَّةِ تُوضِّحُ مدَى مَا شغلَ بِهِ الرّصافِيُّ نفسَهُ منَ التَّفكيرِ فِي الإنسانيَّةِ، وسبلِ الخيرِ والشَّرِّ الَّتِي يسلكُهَا بنُو الإنسانِ؛ فقدْ عاشَ يتغنَّى آلامَ التُّعساءِ المظلومينَ والأشقياءِ المحرومينَ، ومَا فِي ذلكَ أيضاً، منْ دعوةٍ للأغنياءِ إلَى البذلِ والعنايةِ بالطَّبَقةِ الفقيرةِ البائسةِ. وينبغِي الإشارةُ هنَا، إلَى أنَّ مثلَ هذِهِ القُفلةِ إنَّما تنبثقُ انبثاقاً عضويّاً منْ نسيجِ النَّصِّ ورؤيتهِ العامَّةِ، "وليسَتْ مقطعاً منفصلاً يُضافُ إليهِ ليتضادَّ معَهُ، بنيةً ومزاجاً، أَو يُفرضَ عليهِ

---

(٩٧) انظرْ: جيرار جينيت، خطاب الحكاية .. بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وآخرين، ص٣٧.

لرفعِ معنويَّاتِهِ دونَ ضرورةٍ تُحتِّمُهَا الرُّؤيةُ أَو يستوجبُهَا البناءُ"[98]؛ فلجأَ الشَّاعرُ إِلَى الحكمةِ الَّتِي هِي لُغَةُ العقلِ والتَّجربةِ؛ ممَّا يتركُ أثراً إيجابيّاً فِي نفسِ القارئِ؛ إذْ "غايةُ الفنِّ أنْ يُوجِّهُ النَّاسَ نحوَ الخيرِ، ويبثَّ فيهِم كُرهَ الشَّرِّ، ويُصلحَ عاداتِهِم، ويُقوِّمَ أخلاقَهُم"[99]. ويُمكنُ معاينةُ ملامحِ رؤيةِ الشَّاعرِ فِي هذِهِ القصيدةِ القصصيَّةِ ضمنَ نسقٍ مُعيَّنٍ قائمٍ علَى ثلاثيَّةٍ متداخلةِ الأطرافِ، وكلُّ طرفٍ فيهَا يُفضِي إِلَى الآخرِ، وهذِهِ الأطرافُ هِي: (الألمُ والانكسارُ– رفضُ الواقعِ– خلقُ البديلِ "الأملُ والمواساةُ")، معَ مراعاةِ التَّرتيبِ علَى هذَا النَّحوِ؛ لتشكِّلَ أطرافُ هذِهِ الثُّلاثيَّةِ خطّاً بيانيّاً صاعداً منطلقاً منْ هوَّةِ الألمِ والانكسارِ مُصعَّداً صوبَ رفضِ هذَا الواقعِ المريرِ البائسِ الَّذِي تعيشُهُ هذِهِ الأرملةُ المُرضعةُ؛ تمهيداً لخلقِ البديلِ فِي سبيلِ الوصولِ إلى لحظةِ الأملِ؛ لحظةِ تغييرِ واقعِ تلكَ الأرملةِ عنْ طريقِ مواساتِهَا والتَّعاطفِ معَهَا حتَّى ولَو كانَ ذلكَ ببضعِ دراهمَ:




---

(98) د. ناصر شبانة: الرؤى المكبّلة، دراسات نقدية في الشعر، ص137.

(99) د. بدوي طبانة: معروف الرصافي، ص191.

إنَّ هذَا "النَّصَّ- النَّموذجَ" منْ شعرِ الرّصافِيّ، بمنزلةِ مثالٍ لمَا يرمِي إليهِ الشَّاعرُ؛ فالنَّصُّ كمَا نرَى، إنسانِيٌّ، اجتماعِيٌّ، إعلانِيٌّ، سياسِيٌّ، واضحٌ، ولاَ حاجةَ لأحدٍ أنْ يسألَ سؤالاً فيهِ، أَو يبقَى عندَ عتباتِ الكلامِ، أَو يغرقَ فِي مَا يُشبهُهُ الشُّبهةَ والالتباسَ؛ فالشَّرحُ وافٍ وقائمٌ فِي قلبِ الكتابةِ الإبداعيَّةِ، بلِ الكتابةِ نفسِهَا هِي كتابةُ شرحٍ وتفصيلٍ وإيضاحٍ وشعارٍ. يقولُ الدُّكتور طه وادِي: "إنَّ اهتمامَ الشَّاعرِ بهذَا الأسلوبِ القصصِيِّ فِي التَّعبيرِ، أدَّى إلَى أنْ تكونَ لُغتُهُ الشِّعريَّةُ أقربَ إلَى المباشرةِ والوضوحِ، إنْ لمْ نقُلْ أقربَ إلَى النَّثريَّةِ والتَّقريرِ"[١٠٠].

وبعدُ فإنَّ تراسلَ القصيدةِ الحديثةِ معَ الأنواعِ الأدبيَّةِ الأخرَى كالقصَّةِ لَهُ مظاهرُ كثيرةٌ، والظَّاهرُ أنَّ فِي ذلكَ مَا يشِي بقدرةِ النَّزعةِ الحكائيَّةِ علَى تجديدِ الأساليبِ الشِّعريَّةِ وإغنائِهَا بمفرداتٍ وتراكيبَ غيرِ مألوفةٍ تُثرِي لُغَةَ النَّصِّ الشِّعرِيِّ المؤسَّسِ علَى السَّرديَّةِ وتمييزِهَا من غيرِهَا منَ النُّصوصِ الشِّعريَّةِ[١٠١]، وقدْ أردْتُ باختيارِي قصيدةَ الأرملةِ المُرضعةِ نموذجاً للبنيةِ السَّرديَّةِ فِي شعرِ معروفِ الرَّصافِيِّ، التأكيدَ منْ خلالِهَا، علَى أهمِّيَّةِ دراسةِ الطَّابعِ السَّردِيِّ لبعضِ النُّصوصِ الشِّعريَّةِ للشَّاعرِ الَّتِي يبرزُ حضورُ المادَّةِ الحكائيَّةِ فيهَا، كمَا أردْتُ التَّأكيدَ علَى مدَى مَا تتمتَّعُ بِهِ القصيدةُ الحديثةُ منْ حيويَّةٍ واقتدارٍ فِي وقتٍ باتَ

---

(١٠٠) د. طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، ص١٢١.

(١٠١) انظرْ: د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه الفنية والمعنوية، ص٢٧٨: ٣٢٢.

يُطلِقُ فيهِ البعضُ دعاوَى موتِ الشِّعرِ أَو ضَعفِهِ وتأخُّرِ مكانتِهِ؛ فقدْ ظلَّتِ القصيدةُ وستظلُّ فنَّ العربيَّةِ الأوَّلَ، ولكنَّ هذَا لاَ يحدثُ فِي صورةٍ تصادميَّةٍ أَو استنكافيَّةٍ، ولكنَّهُ يحدثُ فِي إطارٍ منَ التَّفاعلِ والتَّجاذبِ بينَ سائرِ الفنونِ ومعطياتِهَا الحديثةِ. لقدِ استطاعَ الرَّصافِيُّ أنْ يُضفِيَ "نوعاً منَ الموضوعيَّةِ والدِّراميَّةِ علَى عاطفتِهِ الغنائيَّةِ"(١٠٢)، حينَمَا عمدَ إلَى استخدامِ "بعضِ تكنيكاتِ الفنونِ الموضوعيَّةِ الأخرَى، كفنِّ المسرحيَّةِ وفنِّ القصَّةِ وفنِّ السِّينمَا، فشاعَتْ فِي قصائدِهِ تكنيكاتُ تلكَ الفنونِ، كالحوارِ وأسلوبِ القصِّ وتعدُّدِ الأصواتِ والمونولوجِ الدَّاخِلِيِّ والمونتاجِ"(١٠٣).

وأردْتُ باختيارِي قصيدةَ الأرملةِ المُرْضعةِ التَّأكيدَ أيضاً، علَى أنَّ القصيدةَ الشِّعريَّةَ كانَتْ تتأبَّى علَى الرُّضوخِ لكلِّ مَا يُقيِّدُ حُريَّتَهَا، ويقتلُ فيهَا عمليَّةَ الخَلْقِ الإبداعِيِّ النَّاشئِ عنْ تلاقحِهَا معَ سائرِ الفنونِ الأخرَى؛ إذِ اتَّسمَتْ- ومنذُ بداياتِهَا الأولَى- بالنُّضجِ والمرونةِ، وكانَتْ ومَا زالَتْ أشدَّ تواصلاً وتحاوراً معَ النَّوعِ الأدبِيِّ الَّذِي يشتركُ معَهَا فِي كثيرٍ منَ السِّماتِ، وتتجلَّى فيهِمَا كثيرٌ منْ خصائصِ الفنِّ القولِيِّ. والحقُّ أنَّ "الفنونَ الأدبيَّةَ بكاملِهَا، تشتركُ فِي خاصيَّةٍ أساسيَّةٍ وهِي التَّعبيرُ عنْ رؤيةِ المبدعِ للحياةِ منْ حولِهِ بكلِّ تداعياتِهَا ومفرداتِهَا؛ رؤيةٍ تحفرُ فِي الواقعِ لإدراكِ بنيتِهِ العميقةِ، ومنْ ثَمَّ الإشارةُ إلَى واقعٍ آخرَ أكثرَ

---

(١٠٢) د. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، ص٢٤.

(١٠٣) نفسه، ص٢٤.

ملاءمةً وأرحبَ آفاقاً"[١٠٤]. وفي ذلكَ محاولةٌ للردِّ علَى بعضِ مَنْ حاولَ الفصلَ بينَ الأنواعِ الأدبيَّةِ، وتصويرَ العَلاقةِ بينَ فنونِ الأدبِ ولاسيَّما الشِّعرَ والنَّثْرَ علَى أنَّهَا عَلاقةُ صراعٍ وتنافسٍ، يهدفُ كلٌّ منْهُمَا شعراً وشاعراً، ونثراً وناثراً، أنْ يستحوذَ علَى إعجابِ القارئِ وأَسْرِهِ، وملامسةِ حسِّهِ وخيالِهِ، وطبعِ ذوقِهِ الفنِّيِّ بطَابعِهِ، حتَّى كُتبَتْ كثيرٌ منَ الرَّسائلِ الفنيَّةِ فِي فضلِ النَّثرِ والنَّاثرِ علَى الشِّعرِ والشَّاعرِ، وكثيراً مَا هتفَ الشُّعراءُ إعجاباً بفنِّهِم، مفتونينَ بِهِ، وأعلنُوا عنْ خصوصيَّتِهِم الفنيَّةِ، وخصوبةِ نوعِهِم الشِّعرِيِّ وفحولتِهِ، فقالُوا مثلاً: إنَّ الشِّعرَ ديوانُ العربِ ... حقاً، كَمَا تقولُ الأمثالُ العربيَّةُ السَّائرةُ: حَسَنٌ فِي كلِّ عينٍ مَا تودُّ، وكلُّ فتاةٍ بأبيهَا معجبةٌ، ومَنْ يمدحُ العَروسَ إلاَّ أهلُهَا! [١٠٥]، لكنَّ المفاضلةَ بينَ الأنواعِ الأدبيَّةِ غيرُ مقبولةٍ مَا دُمْنَا احتكمْنَا إلَى الموضوعيَّةِ، ولمْ نُسلِّمْ أنفسَنَا إلَى ذائقتِنَا المزاجيَّةِ؛ فإنَّ لكلِّ نوعٍ أدبِيٍّ جماليَّاتِهِ المؤثِّرةَ الخاصَّةَ بِهِ وحدَهُ، ومعَ ذلكَ فهناكَ انفلاتٌ منَ التَّأطيرِ النَّوعِيِّ للسَّماحِ بالتَّعدُّدِ والتَّداخلِ للجميعِ، "فيمَا يُعدُّ ضرباً منَ العولمةِ الأدبيَّةِ الَّتِي تُعدُّ حلقةً فِي سلسلةِ العولمةِ

---

(١٠٤) د. أحمد درويش وآخرون: الشعر والسرد؛ التمايز والتداخل، أبحاث المؤتمر الرابع للسرديات؛ "السرد والشعر" (٣- ٥ مايو ٢٠١١م)، ص٣.

(١٠٥) انظرْ علَى التَّرتيبِ: خير الدين شمسي باشا، معجم الأمثال العربية، ٢/ ١٠١٨، ٢/ ١٨٨٥، ٣/ ٢٤٩٧.

الشَّاملةِ الَّتِي تجتاحُ القريةَ العالميَّةَ"[١٠٦]، ومنْ هنَا لاَ يُوافقُ الباحثُ الرَّأيَ القائلَ: "إنَّ الشِّعرَ حالةٌ تأمُّليَّةٌ لاَ قِبَلَ لهَا بالسَّردِ؛ لأَنَّهُ منْ بابِ المعرفةِ ومنَ الذَّاكرةِ، وهوَ أدنَى إلَى الوعيِ الواعِي. كمَا أنَّ الأحداثَ منْ مادَّةِ الواقعِ الواقعِيِّ فيمَا يكونُ الشِّعرُ مُستمدّاً منَ الواقعِ النَّفسِيِّ الَّذِي لاَ يدعُ الأحداثَ علَى طينتِهَا؛ كَي لاَ تتجمَّدَ بهَا التَّجربةُ، ويمتنعَ عليهَا الخَلْقُ"[١٠٧]، وشاعرُنَا تتداخلُ الأنواعُ الأدبيَّةُ فِي شعرِهِ؛ فمرَّةً يلجأُ إلَى الوصفِ، وأخرَى إلَى المونولوجِ، وثالثةً إلَى الحوارِ بلاَ تقيُّدٍ أو ضبطٍ.

---

(١٠٦) د. ناصر شبانة: الرؤى المكبّلة، دراسات نقدية في الشعر، ص٢٢٨.

(١٠٧) إيليا الحاوي: معروف الرصافي، الثائر والشاعر، ٢/ ٨٠.

## المصادرُ والمراجعُ

- **إبراهيم أنيس (دكتور)**: موسيقى الشعر، ملتزم الطبع والنشر مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة السابعة، ١٩٩٧م.
- **إبراهيم عبد الرحمن محمد (دكتور)**: اتجاهات النقد في الأدب العربي الحديث، دراسات تطبيقية، الناشر مكتبة الشباب، ١٩٩٣م، د. ط.
- **أحمد أحمد بدوي (دكتور)**: أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر للطبع والنشر والتوزيع، د. ط، ١٩٧٩م.
- **أحمد رحيم كريم الخفاجي (دكتور)**: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، ١٤٣٣ه، ٢٠١٢م.
- **أحمد مختار عمر (دكتور)**: دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م.
- **أحمد مطلوب (دكتور)**: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، الجزء الثاني، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٤٠٦هـ، ١٩٨٦م، د. ط.
- **أحمد ياسين السليماني (دكتور)**: التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، الناشر دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م.

- **إيليا الحاوي**: معروف الرصافي، الثائر والشاعر، الجزآن (١-٢)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨١م.
- **بدر محمد إبراهيم**: السرد في دواوين شعراء المعلقات، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ٢٠٠٤م.
- **بدوي طبانة (دكتور)**: كوكبة من شعراء العصر، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الطبعة الأولى، ١٩٩٥م.
- معروف الرصافي، دراسة أدبية لشاعر العراق وبيئته السياسية والاجتماعية، الناشر مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، مزيدة ومنقحة، ١٣٧٦هـ، ١٩٥٧م.
- **بوريس أوسبنسكي**: شعرية التأليف .. بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، ترجمة سعيد الغانمي، ناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩م، د. ط.
- **تمام حسان (دكتور)**: اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م، د. ط.
- **تودوروف، تزيفيتان**: الأدب والدلالة، ترجمة د. محمد نديم خشفة، جامعة أم القرى، د.ط، د.ت.
- **جابر قميحة (دكتور)**: الأدب الحديث بين عدالة الموضوعية وجناية التطرف، الناشر الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ، ١٩٩٢م.

- **جيرار جينيت:** خطاب الحكاية .. بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م.
- **جيرالد برنس:** المصطلح السردي، ترجمة عابد خازندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣م، د. ط.
- **حاتم الصكر (دكتور):** مرايا نرسيس ... الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٩م، د . ط.
- **حسني عبد الجليل يوسف (دكتور :** موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية وعروضية، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م، د. ط.
- **الحسين عبد المجيد هاشم (دكتور):** معروف الرصافي شاعر الحرية والعروبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦م، د. ط.
- **حلمي محمد قاعود (دكتور):** تطور الشعر العربي في العصر الحديث، دار النشر الدولي للنشر والتوزيع، الرياض، الطبعة الأولى، ١٤٣١هـ، ٢٠١٠م.
- **حميد لحمداني (دكتور):** بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٩١م.
- **خير الدين شمسي باشا:** معجم الأمثال العربية، الجزآن: الثاني، والثالث، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، الطبعة الأولى، ١٤٢٣هـ، ٢٠٠٢م.

- **رامان سلدرن:** النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة د. جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٥م ، د. ط.
- **رجاء عيد (دكتور):** لُغَة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، الناشر منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٥م، د. ط.
- **رفائيل بطي:** الأدب العصري في العراق العربي، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٩٢٣م، د. ط.
- **رمضان عبد التواب (دكتور):** المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م.
- **رؤوف الواعظ:** معروف الرصافي، حياته وأدبه السياسي، الناشر دار الكتاب العربي بمصر، د. ط، د. ت.
- **سعيد يقطين (دكتور):** تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م.
- **ابن سنان الخفاجي (عبد الله بن محمد بن سعيد ت٤٦٦هـ):** سر الفصاحة، تحقيق علي فوده، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٤١٤هـ، ١٩٩٤م.
- **سيد البحراوي (دكتور):** العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، ١٩٩٣م.

- **شكري محمد عياد (دكتور)**: موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار المعرفة، الطبعة الثانية، ١٩٧٨م.
- **شوقي ضيف (دكتور)**: دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف بمصر، الطبعة الثامنة، ١٩٨٨م.
- فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، الطبعة الثانية، ١٩٧٧م.
- **صلاح فضل (دكتور)**:أساليب الشعرية المعاصرة، الناشر دار الآداب، بيروت، لبنان، ١٩٩٥م، د. ط.
- تحولات الشعرية العربية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٢م، د. ط.
- **الطاهر أحمد مكي (دكتور)**: الشعر العربي المعاصر، روائعه ومدخل لقراءته، دار المعارف بمصر، الطبعة الرابعة، ١٩٩٠م.
- **طه وادي (دكتور)**: جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، الطبعة الثالثة، ١٩٩٤م.
- **عبد الحليم حفني (دكتور)**: مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م، د. ط.
- **عبد الحميد إبراهيم محمد (دكتور)**: قصص العشاق النثرية في العصر الأموي، دار المعارف، ١٩٨٧م، د. ط.
- **عبد اللطيف شرارة**: الرصافي، دار صادر، بيروت، لبنان، د. ط، د. ت.

- **عز الدين إسماعيل (دكتور)**: الشعر العربي المعاصر، قضاياه الفنية والمعنوية، الناشر دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الثالثة، مزيدة ومنقحة، د. ت.
- في الشعر العباسي، الرؤية والفن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د. ط، ١٩٧٥م.
- **عزيزة مريدن**: القصة الشعرية في العصر الحديث، الناشر دار الفكر، دمشق، ١٩٨٤م، د. ط.
- **علي عشري زايد (دكتور)**: استدعاء الشخصيات التراثية، الناشر دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٨م، د. ط.
- **علي يونس (دكتور)**: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م، د. ط.
- **عمر الطيب الساسي (دكتور)**: دراسات في الأدب العربي على مرّ العصور، مع بحث خاص بالأدب العربي السعودي، دار زهران للنشر والتوزيع، جدة، السعودية، طبعة جديدة منقحة، ١٤١٥هـ، ١٩٩٥م.
- **فايز عارف القرعان (دكتور)**: في بلاغة الضمير والتكرار، دراسات في النص العذري، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، الطبعة الأولى، ١٤٣١هـ، ٢٠١٠م.

- **الفيروزآبادي، ( مجد الدين محمد بن يعقوب ت ٨١٧هـ )**: القاموس المحيط، الجزء الثاني، ترتيب أ. الطاهر أحمد الزاوي، الناشر عيسى البابي الحلبي وشركاه، الطبعة الثانية، ١٩٧٢م.
- **قاسم الخطاط وآخرون (دكتور)**: معروف الرصافي، شاعر العرب الكبير، حياته وشعره، الناشر الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٣٩١هـ، ١٩٧١م، د. ط.
- **محمد إبراهيم الطاووسي**: الوحدة الفنية في القصيدة العربية بين النقدين القديم والحديث، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة عين شمس، ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م.
- **محمد حماسة عبد اللطيف (دكتور)**: الجملة في الشعر العربي، مطبعة المدني، الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الأولى، ١٤١٠هـ، ١٩٩٠م.
- **محمد زيدان (دكتور)**: البنية السردية في النص الشعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، شهرية، (١٤٩)، أغسطس، ٢٠٠٤م.
- **محمد العبد (دكتور)**: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لُغوي أسلوبي، دار المعارف، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م.
- **محمد عبد المطلب (دكتور)**: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الطبعة الأولى، ١٩٩٥م.

- **محمد القاضي وآخرون**: معجم السرديات، الناشر دار العين، مصر، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.
- **محمد قطب**: الذات والموضوع قراءة في القصة القصيرة، الناشر الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤م، د. ط.
- **محمود السعران (دكتور)**: علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، الناشر دار الفكر العربي، ١٤١٢هـ، ١٩٩٢م، د. ط.
- **مصطفى علي**: محاضرات عن معروف الرصافي، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٥٣م.
- **معروف الرصافي**: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلدان الأول والثاني، دار العودة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٦م، د. ط.
- الديوان، الجزء الأول، شرح وتعليقات مصطفى علي، دار المنتظر، بيروت، لبنان، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، دار الأضواء للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى "منقحة"، ١٩٩٩م، ٢٠٠٠م.
- **ممدوح عبد الرحمن (دكتور)**: المؤثرات الإيقاعية في لُغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٤م، د. ط.
- **مي يوسف خليف (دكتور)**: العناصر القصصية في الشعر الجاهلي، الناشر دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٨٨م، د. ط.

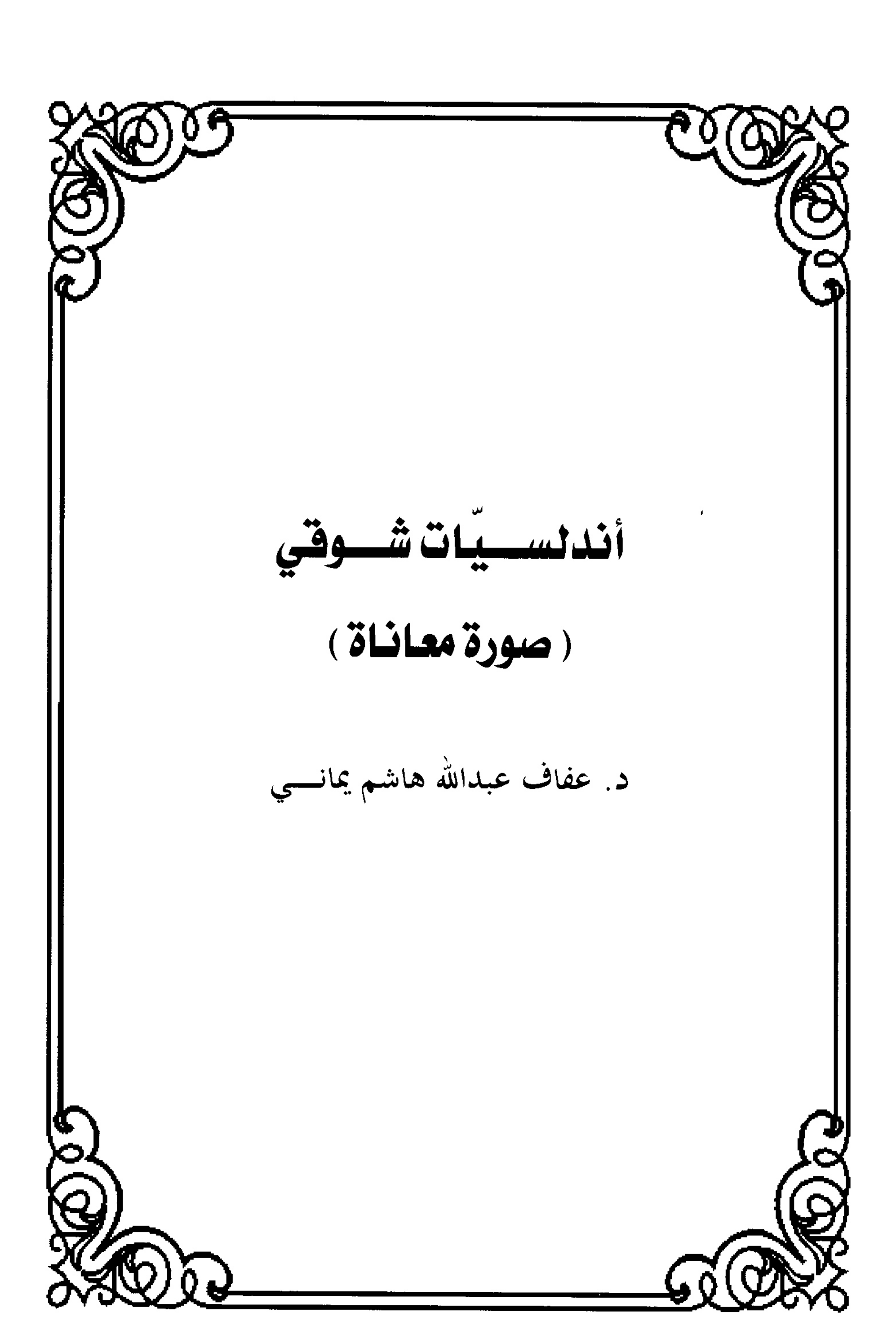
- **ناصر شبانة (دكتور)**: الرؤى المكبّلة، دراسات نقدية في الشعر، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م.
- **نجدة فتحي صفوة**: معروف الرصافي، سلسلة الأعمال المجهولة، دار رياض الريس للكتب والنشر، لندن، د. ط، د. ت.
- **نذير العظمة (دكتور)**: مدخل إلى الشعر العربي الحديث، دراسة نقدية، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة (٤٧)، الطبعة الأولى، ٢٥ شعبان ١٤٠٨هـ، ١٢ إبريل ١٩٨٨م.
- **وهب رومية (دكتور)**: الشعر والناقد، من التشكيل إلى الرؤية، عالم المعرفة، الكويت، ١٤٢٧هـ، ٢٠٠٧م، د. ط.
- **يوسف حسن نوفل (دكتور)**: أصوات النص الشعري، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الطبعة الأولى، ١٩٩٥م.

*** المجلاَّتُ والدَّوريَّاتُ:**

- **أحمد حسن الزيات**: معروف الرصافي، مجلة الرسالة، العدد (٦١٢)، ٢٦/ ٣/ ١٩٤٥م.
- **أحمد درويش وآخرون (دكتور)**: الشعر والسرد؛ أبحاث المؤتمر الرابع للسرديات؛ السرد والشعر (٣- ٥ مايو ٢٠١١م)، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ٢٠١٢م.

- **إسماعيل نادري (دكتور)**: معروف الرصافي محلل اجتماعي للفقر والحرمان، التراث الأدبي، مجلة فصلية محكمة، السنة الثانية، العدد (٨)، ١٣٨٩هـ.
- **بسام قطوس (دكتور)**: البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش "حصار لمدائح البحر"، أبحاث مجلة اليرموك، المجلد (٩)، العدد (١)، ١٩٩١م.
- **بلند الحيدري**: تجربتنا في الحداثة الشعرية، مجلة إبداع، العدد (١٢)، ديسمبر ١٩٨٤م.
- **حسن كامل الصيرفي**: نقد ديوان الرصافيّ، مجلة أبولو، القاهرة، المجلد (٢)، يناير ١٩٣٤م.
- **حسين خربوش (دكتور)**: الالتفات وأثره في شاعرية ابن زيدون، دراسة نصية، مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"، المجلد (١٣)، العدد (٢)، ١٩٩٥م.
- **صبري حافظ (دكتور)**: مجلة فصول، المجلد (١)، العدد (٤).
- **طه الراوي**: مجلة "عالم الغد"، المجلد (١)، العدد (٩)، ١٩٤٥م.
- **عز الدين إسماعيل (دكتور)**: جماليات الالتفات، ضمن كتاب "قراءة جديدة لتراثنا النقدي"، (أبحاث ومناقشات الندوة التي أقيمت في نادي جدة الأدبي الثقافي في الفترة من ٩ إلى ١٥ / ٤ / ١٤٠٩ه الموافق ١٩ إلى ٢٤ / ١١ / ١٩٨٨م)، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٤١٠ه، ١٩٩٠م.

- **علوي الهاشمي (دكتور)**: قنوات الشعر إلى الجمهور، ندوة " الشعر العربي المعاصر والجمهور"، مؤسسة يماني الثقافية الخيرية، جائزة الشاعر محمد حسن فقي، احتفالية الدورة الرابع، مطابع الزهراء للإعلام العربي، ٢٠٠٠م.
- **عليان بن محمد الحازمي (دكتور)**: التنغيم في التراث العربي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، الجزء الثاني، المجلد (١٤)، العدد (٢٣)، شوال ١٤٢٢هـ، ٢٠٠١م.
- **محمد صالح الشنطي (دكتور)**: خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش، مجلة فصول، المجلد (٧)، العدد (١،٢)، ١٩٨٦م/ ١٩٨٧م.
- **يوسف عز الدين**: ثورة الرصافي، مجلة الثقافة الجديدة، العدد (٨)، السنة ١٩٥٩م.



# أندلسـيّات شـوقي

## ( صورة معاناة )

د. عفاف عبدالله هاشم يماني

# ملخص البحث

تتناول هذه الدراسة القصائد التي نظمها شوقي في منفاه بالأندلس، وفيها يحنُّ لوطنه العزيز، ويصف فيها مشاهده ومعاهده، وقد حاولت الدراسة أن تربط بين الحالة النفسية للشاعر من وحشة الغربة والحنين للوطن، وبين قصائده التي نظمها، من خلال بنائها الفنيّ، وانعكاس تلك المعاناة على الصُّورة؛ لتحسُّس مدى صدقها الفني، وكيف استطاعت التجربة الذاتية أن تختطَّ لها سبيلاً تحقق فيه الوحدة العضوية في البناء مع ارتباطها بنمو المعاناة وتحوُّلاتها من حال إلى أخرى؟

## Abstract

This study discusses the poems which were written by shawqi in his exile in Andalusia. They are considered to a milestone in his artistic life , and a turning point in his poetic and social , career. In these poems he expressed his longing for his country and described many things he saw. I have tried in this study to connect the psychological state of the poet which was shaped by alienation and homesickness , with these poems through examing the artistic construction and sincerity of these poems.

## المقدمـــــة

زار شوقي الأندلس، ولم تكن هذه الزيارة ناشئة عن رغبته ورضاه، وإنما أكْرِه وأُرغِم عليها. حيث إن الحكومة المصرية طردته ونفته إلى بلاد الأندلس، فكان مصابه مضاعفاً بأسفه البالغ على تدهور الأوضاع في بلاده، وعذابه النفسي على نفيه من وطنه الحبيب. يصل شوقي إلى بلاد الأندلس بعد رحلة طويلة مضنية في أرجاء البلاد؛ فيرى بها الأطلال والآثار المتهدِّمة من القصور والقلاع والجوامع تندب بلسان حالها المجد الزائل، وما حلّ بالأمة الإسلامية من نكبات وكوارث. وندبُ الأحجار الصماء والأطلال الصامتة أبلغ من مراثي الشعراء والأدباء. إنّ أجواء الأندلس المكفهرّة، وحديث الأطلال النادبة، وذكريات الوطن، هيّجت الأحزان، وجدّدت الآلام، وهزّت الوجدان، وآثارت المشاعر، وشحذت الأحاسيس ـ فانطلقت قيثارة شعره بقصائد رائعة.

كانت تجربة شوقي الذاتية مسايرة للواقع الجماعي الذي عاش الشاعر في إطاره: فالقيودُ التي أحسّ بها مكبلةً لروحه، هي نفسها القيود التي تشلُّ روح الجماعة وتعوقها عن الانطلاق، وممارسة الحياة كما ينبغي للمجتمع الحر أن يمارسَها. فلم يكن بإمكان شوقي إلاّ أن يتأثر بحال مصر في التعس والظلم، إذ كان يعيش مأساة شعبه وهو في منفاه.

تتناول هذه الدراسة القصائد التي نظمها شوقي في منفاه بالأندلس، والتي تُعدُّ معلماً بارزاً في حياته الفنية، ونقطة تحولٍ في مسيرته الشعرية

والاجتماعية، ففيها يحنّ للوطن العزيز، ويصف كثيراً من مشاهده ومعاهده .

وقد حاولتُ في هذه الدراسة أن أربط بين الحالة النفسية التي كان عليها الشاعر من وحشة الغربة والإحساس بالحنين إلى الوطن، وبين هذه القصائد من خلال البناء الفني للقصائد، ومن خلال انعكاس تلك المعاناة النفسية على الصورة(١) ؛ لألمس مدى الصدق الفني فيها، وكيف استطاعت التجربة الذاتية أن تشقّ لذاتها سبيلاً؛ محققة الوحدة العضوية التي هي وحدة داخلية ، مرتبطة بنمو المعاناة من حالة إلى أخرى ، تحت ضربات التحولات التي تتم في النفس.

يبدو في هذه الدراسة أن استهلال شوقي لأندلسياته مرتبط إلى حدٍ كبير بالتجربة النفسية التي دفعته إلى نظم قصائده. فقد يستهلها بوصف معاناته الذاتية من ألم الفراق، والإحساس الجارف بالحنين إلى الوطن كما في موشحته وأندلسيته ، وفيها(٢) يتفاعل مع كائنات الطبيعة، ويعيش معها في توحُّد وجداني يبثها همومه، ويشكو لها لواعجه، فيقول:

---

(١) " إن الصورة هي المادة الفعلية وشبه الوحيدة والقائمة بذاتهانسبيا ؛ لتجسيد غوامض النفس والترجحات شبه المستحيلة التي تطرأ عليها "إيليا الحاوي " أحمد شوقي ، أمير الشعراء "ج٤، ط .٢، بيروت .دار الكتاب اللبناني ، ص. ٤٧ .

(٢) لقد برع شوقي براعة فائقة في فن المعارضات، وباستثناء المختصين والنقاد؛ فإن القراء اليوم أكثر معرفة بالقصائد المعارضة لشوقي من النماذج الأصلية التي عارضتها هذه المعارضات. نذير العظمة " مدخل إلى الشعر العربي الحديث ، دراسة نقدية " ط. ١،جدة . النادي الأدبي الثقافي ، ١٩٨٨ .

يا نائح (الطلح) أشباهٌ عوادينا نشجي لواديك، أم نأسى لوادينا؟
ماذا تقصُّ علينا غير أنَّ يداً قصَّت جناحك جالت في حواشينا؟
إذا دعا الشوق لم نبرح بمنصدعٍ من الجناحين عيٍ لا يُلبِّينا
فإن يكُ الجنسُ يا ابن الطلح فرّقنا إن المصائبَ يجمعنَ المصُابينا(٣)

وقد يستهلها بالحكمة التي لا يفتأُ يبثها في كثير من قصائده. فهو في سينيته يطلب من صاحبيه، على سينية امرئ القيس، أن يساعداه في الخروج على طبائع النفس البشرية في النسيان، وأن تكون دائماً على ذكر من أيام الصبا والأُنس ، التي أنفقها في مصر، وبات يتحسر عليها بعد أن أتى بلاد الأندلس منفياً فيقول:

اختلاف النهار والليل يُنسي أُذكرا لي الصَّبا، وأيام أُنسي
وصِفا لي مُلاوة من شباب صُورتْ من تصورات ومسَّ
عصفت كالصَّبا اللعوب ومرتْ سِنةً حُلوةً ولَذّة خَلسِ(٤)

(٣) أحمد شوقي " الشوقيات " بدون ط ، بيروت .دار الكتاب العربي ، بدون ت ،٢/ ١٠٤ .

(٤) الشوقيات ٢/ ٤٥.

أمّا فيما يتعلق بالتراكيب والألفاظ(٥)، فإن معظم ألفاظ شوقي متّسقة مع جوهر المعنى ، طبيعة الموضوع مع "توفر عنصر الطرافة والخصوصية(٦) في اللفظ، ويكفي الإشارة في ذلك إلى سينيته، حيث لها نصيب وافر من طريف الألفاظ وخاصها.

وكان شوقي يعمُد أحياناً في أسلوبه إلى سلسلة من الثنائيات الضدية التي تعمق المعنى وتبرزه. فالأبُ في سينيته، ليس بخيلاً، لكنه الآن مولع بالمنع والحبس، كما أن الخلد منتهى النزوع، لكنه لا يُشغل عن الوطن، فيقول:

**يا ابنة اليَّم ما أبوك بخيل ماله مولعاً بمنع وحبس؟**

**وطني لو شُغلت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخُلد نفسي(٧).**

أما المقابلة، فتبدو جليةً في موشحته، وذلك حينما قابل بين الأماني والمنايا في معرض حكمته التي استخلصها من التاريخ، فيقول:

---

(٥) هي عنصر على جانب كبير من الأهمية ، وقد يقوم به القصيد دون حاجة إلى صورة خيالية أو موسيقى جياشة، فإن الألفاظ وصوتها ودلالتها وجوها وتآلفها ، كافية لإبداع القصيد البديع. مصطفى عبد اللطيف السحرتي "الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث"ط، ٢،جدة ، مطبوعات تهامة ، ١٩٨٤، ص ٥٩.

(٦) عباس حسن، "المتنبي وشوقي وإمارة الشعر" ص١١٢. وطرافة الألفاظ معناها ألاّ تكون سوقية مبتذلة تشيع على ألسنة العامة، والخصوصية أن تكون من الكلمات المستعملة في الغرض الذي يسيق الكلام لأجله.

(٧) الشوقيات ٢/ ١٧٥.

الأماني حُلُمٌ في يقظةٍ والمنايا يقظة في حُلُمِ[٨]

ويُكثر شوقي في أسلوبه من الاستفهام، وخصوصاً في سينيته وموشحته، فمن استفهامات السينية قوله:

وسلا مصر: هل سلا القلب عنها أو أسا جرحَه الزمانُ المؤسِي؟
أحرامٌ على بلابله الدو حُ، حلال للطير من كل جنس؟[٩]

أمّا في موشحته، فإنه يعمد إلى بث الاستفهام عن طريق الحوار، الذي تميزت به الموشحة، وذلك في حواره مع الليل:

قلت لليل ولليل عَوَاد مَن أخو البثّ؟ فقال ابنُ فِراق
قلت ما واديه؟ قال: الشُجو واد ليس فيه من حِجاز أو عِراَق
قلتُ: لكن جَفنُه غيرُ جواد قال: شرُّ الدمع ما ليس يُراق[١٠]

وبجانب الحوار في الموشحة تعلو النبرة الخطابية في أسلوب تعليمي وعظي ، وذلك عندما وجه نداءً إلى شباب الشرق يدعوهم إلى قراءة سيرة الداخل، فيقول:

---

(٨) الشوقيات ٢/ ٤٩.

(٩) الشوقيات ٢/ ٤٨.

(١٠) الشوقيات ٢/ ١٠٦.

**يا شباب الشرقِ عُنوانَ الشباب ثمرات الحسب الزاكي النمير**

**حَسبُكم في الكرم المحضِ اللُباب سيرة تبقى بقاء ابني سمير**[١١]

وقد يستعمل لأسلوبه تراكيب خرجت على المألوف أكسبتها جِدة وخصوصية، وذلك حين يحذف المنادي في دعائه للثرى القرطبي بالبقاء:

**ياوقى الله ما أُصَبِّحُ منه وسقى صفوة الحيَا ما أُمَسِّي**[١٢]

فتقدير الكلام أصلاً يا هذا وقى الله، إلاّ أنه خرج عن المألوف وحذف المنادى.

على أن شوقياً كسائر فرسان الشعر له كبوات وسقطات، ومن ذلك أن المعجم الشعري عنده لا يُفرقُ كثيراً بين لفظ قديم وآخر عصري، بل يستمدّ من ألفاظ اللغة جميعها على السواء كلما اقتضت ضرورة البيان أو الإيقاع، فنراه يستخدم بعض القديم الذي لا يلائم العصر، من مثل (العنس، النجائب، الحداء)، فيقول:

**رُبَّ ليلٍ سريتُ والبرق طرفي وبساطٍ طويتُ، والريحُ عَنسِي**[١٣]

ويقول:

---

(١١) الشوقيات ٢/ ٤٩.

(١٢) الشوقيات ٢/ ٥٢.

(١٣) الشوقيات ٢/ ٥٠.

بالله إن جُبتَ ظلماء العُباب على نجائب النور محدُوًّا (بجبرينا)

فقف إلى النيل، واهتف في خمائله وانزُل كما نَزل الطلُّ الرياحينا[١٤]

ولشوقي كلمات قلقةٌ في مواطنها تأبى الاستقرار؛ وذلك ناتج عن ثقل في حروفها، من ذلك قوله:

في ديار من الخلائف دَرسٍ ومنارٍ من الطوائف طمس[١٥]

لا تَحِشُّ العيونُ فوق رُباها غير حُورٍ حُوَّ المراشف لُعْسِ[١٦]

وشوقي –أحياناً – لا يُسخِّر البيت لخدمة المعنى ، وإنما يأتي به على سبيل التكملة؛ ومن هنا ينشأ الضعفُ الأسلوبي الناتج من الحشو، ومن ذلك إسناد صنع المسجد الجامع في قرطبة إلى عبد الرحمن الداخل، فيقول:

صنعةُ (الداخل) المبارك في الغر بِ، وآلٍ له ميامين شُمس[١٧]

ولا يخلو أسلوبه أحياناً من غموض ناتج عن وفرة الأسماء والأعلام المستعملة، كذلك الكم الهائل من الأسماء في السينية، فهي، على الرغم من جمالها، تضم نحو خمسين اسماً وإشارة تاريخية في أبياتها التي تبلغ مئة وعشرة أبيات، ففيها يقول:

---

(١٤) الشوقيات ٢/ ٤٦.

(١٥) الشوقيات ٢/ ٤٨.

(١٦) الشوقيات ٢/ ٥٢.

(١٧) الشوقيات ٢/ ٥٠.

يُصبح الفكرُ و (المسلةُ) ناد به، و(بالسرحة الزكية) يُمسي[١٨]
حكمت في القرون (خوفو) و (دارا) وعفت (وائلاً) وألوت (بعبسِ)[١٩]

وعلى الرغم من أن أندلسيات شوقي جميعها معارضة (١) ، إلا أنه كان يختارُ مِن شعر مَن يعارضه ما قيل في جوٍ نفسي مشابهٍ للجو الذي يُملي عليه شعره، بحيث لا تكون المعارضة مجرد تمرين لفظي؛ وبذلك يهيئ لشعره أن يصدر عن تجربة أقرب إلى الصدق، فإذا بنا أمام مثير وإطار نفسي مشابه إلى حد كبير مع نفس الظروف الإنسانية والموضوعية التي استثارت الشاعر المعارض له.

وإنّ محاولة الوقوف عند هذه المعارضات، ومعرفة ما أخذ شوقي لفظة من أبيات الأصل، أو معناه، وما نجح فيه وما أخفق، إنما هي أحكام جزئية الأفضل منها الوقوف أمام المقاطع الجديدة التي أدخلها في معارضته[٢٠].

وإن من يقرنُ نونية ابن زيدون في ولادة إلى بنونية شوقي ، يستطيع أن يلاحظ أن نونية ابن زيدون كلَّها لوعةٌ وحُرقةٌ وشكوى البَين والأعداء والزمن ، معاتباً ولاّدة في تضاعيف ذلك. أما شوقي، فاستهل قصيدته بمناجاة طائر حزين يرسل شجوه بوادي الطلح في ضاحية إشبيلية ، وكأنه بذلك يُعبر عن حزنه ولوعته، واسترسل في مناجاته، ثم عطف على أحزانه وفراقه لوطنه، ونظر

---

(١٨) الشوقيات ٢/ ٤٦.

(١٩) الشوقيات ٢/ ٤٨.

(٢٠) الشوقيات ٢٠/ ٤٤.

إلى رسوم الحضارة العربية في الأندلس، ثم تذكر بلده وملاعبه فيه، وخاطب البرق، واستهداه التحية إلى منازله بالنيل، وتحسس رائحة وطنه في الريح والنسيم، وتخيلها كقميص يُوسف الذي أُلقي على وجه يعقوب، ووقف يعبّر عن حنينه وشوقه لوطنه، وذهب يُشيد بأمجاده، ويتغني بأهرامه وبأرض أبوته وميلاده.

وقد يكون شوقي بعُد في معارضة ابن زيدون عن الأصل، ولكن بالرجوع إلى سينية البحتري التي يقول شوقي عنها "كنت كلّما وقفت بحجر أو أطفتُ بأثر تمثلتُ بأبياتها" فإنه نقل عنها واحتذى على مثال أبياتها، ولكنه انفرد مع ذلك بشخصيته لا في مقدمته التي يحن فيها إلى وطنه، بل في استرساله فيها وحديثه عن آثار بلاده . وتحولت القصيدة على لسانه إلى ملحمةٍ يتحدث فيها عن الدول تُدوّل، والسعود تتحول نحوساً، ثم يفيضُ في الحديث عن الأندلس العربي، وقرطبة، وعبد الرحمن الناصر، وجيوشه، وما أشاد العربُ هناك من عِلمٍ وعمائر ، ثم خرج إلى وصف قصر الحمراء بغرناطة. وقد أراد بكل ذلك أن يجدد ذكر الآثار الأندلسية التي وقف بها خلال زيارته للمدن الثلاث: قرطبة، وأشبيلية، وغرناطة. وشتّان في نيل المقصد والهدف بين الشاعرين: فالبحتري وقف على آثار قوم غير قومه، فأشاد بذكرهم ونوّه بمجدهم، أمّا شوقي، فكان هدفه في قصيدته هو الإشادة بمجد العرب في الأندلس والتمدح بما خلفوه فيها من آثار .

أمّا الموشحة التي كانت معارضة للسان الدين من الخطيب، في موشحته:

**جادلُ الغيث إذ الغيث همي يا زمان الوصل بالأندلس**

فإن اشتراك الشاعرين في الغربة التي فُرضت عليهما هي التي أوحت لشوقي بمعارضة صاحبه، غير أن التشابه بين الموشحتين وقف عند مقدمة شوقي فقط ، التي بث فيها آلامه وعذاب غربته، ثم مضى في ذكر نهاية الدولة الأموية وتآمر العباسيين عليها، وسرد حياة عبد الرحمن الداخل ومسيرته الطويلة المضنية عبر شمال أفريقيا ؛ مستخلصاً من ذلك العبر والمواعظ.

وإذا لم يكن في هذه المعارضات إلا الاتفاق في الشكل من حيث البحر والقافية، فإن شوقياً ينطلق من قيود غيره ويُحلق مع فنّه، أمّا إذا كانت المعارضة احتذاء لجملة القصيدة المعارضة، حيث يقيد نفسه بالأصل ويقلده، فإن قصيدته حينئذ تفتقر إلى ذلك الخيط النفسي الذي نلمَسه في غيره من الموضوعات التي تتصل بحياته وحياة أمته وبلده، مما لم يتطرق إليها صاحبُه[٢١].

لقد أجاد شوقي في اختيار بحور قصائده، وربط فيها بين الموضوع والرناتِ، فجمع بين قوة الموضوع أو لينه، وقوة الوزن أو هدوئه، وعقد الصلة بين هذه وتلك ؛ فأعانت إحداهما الأخرى، وائتلفت معها، واشتركا

(٢١) ناصر الدين الأسد "عناصر التراث في شعر شوقي "فصول: المجلد الثالث ، العدد الأول، ١٩٨٢.

في تصوير المعنى وترجمة الشعور. [٢٢]

وللبحر البسيط[٢٣] الذي صاغ فيه نونيته نغمة شجية منسابة نحسها ولا نكادُ نُدرك سرها ، إلا إذا اختبرنا بناء العبارات الشعرية اختباراً ممحصاً ؛ لنتبين شيئاً من طبيعة حروفها وتراكيبها وإيقاعها. وقد ينكشف لنا حينئذ بعضُ ما يوحي بهذا الشجن العميق المنساب، وإن بقي في الأمر ما يُعز على الأذن المجردة والنظر العقلي أن يكشف أسراره. ولعل أول ما يُلفتنا من ذلك كثرة تتابع الأصوات المحدودة وتعاقبها مع الحركات القصيرة في أجزاء الشطر أحياناً، والبيت أحياناً أخرى، وكأنها أمواج تعلو وتهبط.

وقد تعكس الأصوات القصيرة الممدودة أحياناً طبيعة الحركة النفسية عند الشاعر، وتراوحها في لحظة بين الحركة السريعة والخطرات البطيئة المتأملة . ويظهر هذا جلياً في مطلع القصيدة. كما أن حرف النون الممدودة الذي اختاره لقافيته ساعد في إبراز تلك النغمة الحزينة التي عرف كيف يصور بها آلام الغربة والنفي.

---

(٢٢) عباس حسن، " المتنبي وشوقي وإمارة الشعر" ، ص ١٦٨.

(٢٣) مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن.

أما سينيته التي صاغها من بحر الخفيف، فتنتظمها نغمة حزينة تسري في ثناياها، من أول بيت إلى آخر كلمة، فقد استطاع أن يختار لها ألفاظاً ملائمة للمعنى في قوالبها وجرسها، ويبدو ذلك في مطلعها حيث يقول:

**اختلاف النهار والليل يُنسي اذكرا لي الصبا وأيام أُنسي**

**وصفا لي مُلاوة من شباب صورت من تصورات ومس**

**عصفت كالصبا اللعوب ومرت سنةً حُلوةً ولذةُ خلس[٢٤]**

ففي البيت الأول، وفي الشطر الأول من البيت الثاني، تكثُر حروف المدّ، وشوقي فيها يُصور شكواه وحنينه إلى وطنه، ولكن في الشطر الثاني من البيت؟ ثم في البيت الثالث تتوالى - الكلمات خالية- أو تكادُ تخلو، من حروف المد مع كثرة حروف الصفير؛ لأنه يصف فترة حلوة أسرعت في سيرها كأنها سنةُ نائم[٢٥].

هذا التوافق الصوتي واضح في سينيته، وقد ركز هذا التوافق في القافية إذ اختار لنفسه قافية ثلاثية ، استطاع فيها أن يُلائم بين الحرف الأخير منها وهو السين، وبين الكلمات الأخرى في أبيات القصيدة كلها، فيكثر مجيء حرفَ السين في كثير منها، مثل (سنة، سلا، أسا، سلسبيل).

---

(٢٤) فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن.

(٢٥) محمد هلال، "النقد الأدبي الحديث" صـ٤٦٦.

كما جنح شوقي إلى فكرة ربما كانت أكثر تعقيداً من سابقتها ، وهي فكرة الإكثار من حركات الكسر في الكلمات ؛ وبذلك أوجد مجانسة واسعة بينها وبين القافية، كأن يقول:

**وهفا بالفؤاد في سلسبيل ظمأٌ للسواد من (عين شمس)** (٢٦)

**وكأن الأهرام ميزان فرعو ن بيوم على الجبابر نحس**(٢٧)

على أن بعض قوافي السينية متكلفة ، وكأنها أجبرت قسراً على اتخاذ أمكنتها في أواخر البيت. والحقيقة أن الألفاظ المنتهية بحرف السين مسبوقة بحرف ساكن وقبله متحرك، مما يقتضيه بحرُ الخفيف، ليست كثيرة في المعجم، كما أن الإطالة المفرطة التي بلغتها القصيدة أدتّ بشوقي إلى اقتناص ألفاظ غريبة معجمية، يبدو قلقُها واضحاً مثل "نقس، قس، يُخس، فطس، مُحسُّ"، كما أن كثيراً منها غيرُ شِعري أُتي بها في أواخر الأبيات؛ فأصبحت غرابتها، وقلة استعمالها، أقفالاً تحول دون تمام معاني الأبيات وتُفسدُ الجرس الهامس الذي يضفي عليها جمالاً موسيقياً(٢٨).

(٢٦) الشوقيات ٢/ ٤٦.

(٢٧) الشوقيات ٢/ ٤٧.

(٢٨) محمود علي مكي، "الأندلس في شعر شوقي ونثره"، فصول ، مجلد ٣ العدد الأول ، ص٢٢٠.

أما موسيقى الموشحة، فإن المزاوجة فيها بين الطابعين القصصي والغنائي، والقالب الذي صيغ فيه هذا العمل، وهو قالب الموشحة، بما فيه من تنويع للقوافي، أضفى عليها موسيقى جميلة تكفَّل بها بحرُ الرمل[٢٩] الذي استخدمه شوقي بما فيه من نغمات رتيبة يُمكن أن تنساب رقيقة هادئة في مواضع الحنين والتعبير عن الحزن، ويمكن أن تُدوّي في مواضع القوة والحماسة.

إن الصورة في العمل الفني ليست إلا تجسيداً للتجربة أو للحظة الشعورية التي يعانيها الفنان. والصورة الشعرية بكل أشكالها المجازية، وبمعناها الجزئي والكلي، وسيلة الفنان لتجسيد إحساسه. وهي تنقسم على قسمين: صورة جزئية، والأخرى كلية- وهذا ما يُعنينا في المقام الأول- وهي المؤلفة من صور جزئية مترابطة ترسم مشهداً عاماً، ولا بد حينئذ أن تكون عضوية في التجربة الشعرية، ويقتضي ذلك أن تؤدي كل صورة وظيفتها في داخل التجربة الشعرية التي هي الصورة الكلية، وذلك بأن تكون الصورة الجزئية مسايرة في الحركة العامة للقصيدة؛ حتى تبلغ الذروة في النماء.

وقد بدا الالتحام واضحاً بين أجزاء الصورة وبين الجو النفسي الغالب على القصيدة؛ حين عقد صلات وجدانية في مقدمة أندلسيته مع الطير رمز الغربة والشجن الرقيق؛ فاستطاع شوقي استغلال هذه الصورة لبث لواعجه

---

(٢٩) فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلات.

والتعبير عن أساه العميق في الغربة الروحية والجسدية ، وذلك حين خلع حالته على طائر تخيلّه، وقد صوّر هذا الطائر مبعداً عن وطنه، حزيناً لهذا الإبعاد، دائم الحنين والذكرى والتلهف إلى مائه وعشّه، وقد أصابه الحُزن بالمرض والضعف؛ فجناحه مهيض، وحركاته من غصن إلى غصن جرجرة على ساق شبه كسيرة، وهو يتردد على الأطباء ليعالجوه، ولكن لا يجد فيهم بغيته؛ لأن مرضه نفسي لا يُبرئه إلا عودُته إلى وطنه.

| | |
|---|---|
| **يانائح الطلح أشباه عوادينا** | **نشجي لواديك أم نأسى لواديـنا** |
| **ماذا تقص علينا غـــــير أن يدًا** | **قصّت جناحك جالت في حواشينا** |
| **رمى بنا البين أيكاً غير سامرنا** | **أخا الغريب وظلاً غير نادينـا** |
| **تجرُّ من فـــــنٍ ذيلاً إلى فننٍ** | **وتسحب الذيل ترتاد المؤاسينا[٣٠]** |

وقد تميزت هذه الصورة بالحركة التي تمثلت في جر العصفور ساقه من غصن إلى غصن، كما تميزت بالرمز، حيث رمز شوقي بهذه الصورة إلى نفسه، وقصد بجزيئاتها وصف حالته وهو بالمنفى.

وشبيهُ بهذه الصورة، تلك الصورة التي أتى بها في مقدمة موشحته ، التي رمز فيها أيضاً لنفسه بذلك البلبل الحزين الذي فارق موطنه. ومع أنه يعيشُ في ظل الجنة ، فإنه لا يكفُ عن التألم والبكاء حنيناً إلى إلفه، فيقول:

---

(٣٠) الشوقيات ٢/ ٤٥ .

من لنضوٍ يتنزى ألماً ... برح الشوق به في الغلسَ
حنّ للبَان وناجى العلما ... أين شرقُ الأرض من أندلس

*****

بلبل علّمه البينُ البيان ... بات في حبل الشجون ارتبكا
في سماء الليل مخلوع العِنان ... ضاقت الأرض عليه شبكا
نفرت لوعته بعد الهدوء ... والدجى بيتُ الجوى والبُرحا
يتعايا بجناحٍ وينوء ... بجناح مُذ وهى ما صلحا
ساءه الدهر، وما زال يسوء ... ما عليه لو أسا ما جرحا!! (٣١)

ولقد وفق شوقي في وصفه لذلك البلبل الذي أضفى عليه من نفسه الكثير، ثم في مناجاته لليل، وفي المقارنة بين الطائر وبين نفسه، إذ يقول:

أيها الصارخ من بحر الهموم ... ما عسى يُغني غريق عن غريق؟
إن هذا السهم لي منه كلوم ... كلنا نازحُ أيكٍ وفريق (٣٢)

ففي كلتا الصورتين يبدو صدق التجربة وعمقها، حين صور نفسه في غربته ، فرمز إليها بالطائر الحزين، حيث لم يعطله معنى مقصود يُراد به الوصول إلى سامع، وإنما تدفق التعبير عن الذات بهدف التعبير عنها فحسب.

---

(٣١) الشوقيات ٢/ ١٧١.

(٣٢) الشوقيات ٢/ ١٧٢.

وشوقي في صلته بالطبيعة لا يقتصر على التماثل الخارجي بين الأشياء ، وإنما يتوغل بحسه إلى الأعماق، فإذا بجميع أبعاد الصورة تعتمد على اشتراكها في الجو الوجداني المشحون بالألم الناتج عن فراق الوطن ؛ فأفصح عما انتابه من شعور في هذه الأبيات:

| | |
|---|---|
| ونابغيٍّ كأن الحشر آخره | تميتنا فيه ذكراكم وتحيينا |
| نطوي دُجاه بجرحٍ من فراقِكمو | يكادُ في غَلَسِ الأسحار يطوينا |
| إذا رسا النجم لم ترقأ محاجرنا | حتى يزول، ولم تهدأ تراقينا |
| بتنا نقاسي الدواهي من كواكبه | حتى قعدنا بها حسرى تقاسينا |
| يبدو النهارُ فُيخفيه تجلُّدنا | للشامتين، ويأسوه تأسينا(٣٣) |

ففي هذه الصورة تعاونت تجربة الشاعر مع المظاهر الخارجية في رسم صورة، استطاع عن طريقها وصف مشاعره النفسية.

هذه الصلة بالطبيعة ولّدت عنده صوراً يبدو فيها النمو وامتزاج الحركة باللون، كصورة الجزيرة عروس النيل ، وقد ألقت عليها الشمس ظلال الأشجار؛ فكأنها لبست حُلةً مزركشة الألوان ، ثم جاء النيل فقدّ عن الجزيرة هذه الحِلة؛ فاستحت منه فتوارت بالجسر وهي بين عُري ولبس:

---

(٣٣) الشوقيات ٢/ ١٠٧.

حسبُها أن تكون للنيل عرساً قبلها لم يُجنّ يوماً بعُرسِ

لبست بالأصيل حُلّة وشي بين صنعاءَ في الثياب وقسِّ

قدَّها النيل، فاستحت، فتوارت منه بالجسر بين عُري ولُبسِ[٣٤]

ومن تلك الصور التي يبدو فيها أيضاً امتزاجُ اللون مع الحركة ، صورة نساء الأندلس الفاتنات اللائي يطأن أخلاط الطيب، وثياب الحرير، فيقول:

ها هنا كنت ترى حُوَّ الدُّمى فاتناتٍ بالّشفاه الُّلعسِ

ناقلاتٍ في البعير القدما واطئاتٍ في حبير السُّندُس[٣٥]

وقد يُضفي شوقي على الصورة المركبة طابعاً إنسانياً ، يستطيع من خلاله نقل تجربته بعمق، كتصويره للقلب في يقظته الدائمة لكل ما يفوح بذكرى الوطنِ أو يرتبط به.

فالقلب مستطار منطلق خارج حدود الجسد إذا رنَّت البواخر أولَ الليل، وهو راهب متعبدٌ في حنايا الصدر، فطِن لحركة السفن باتجاه الوطن، وكأنما الجسدُ معبد للوطن تصلي له العروق، وصوتُ البواخر ليس رنيناً وجرساً فقط، بل هو صدى في استجابة القلب له؛ لأنه تجسيد لنبض مأساةِ الانفصامِ عن الوطن ، والانشدادِ إليه في اللحظة نفسها، فيقول:

(٣٤) الشوقيات ٢/ ٤٧.

(٣٥) الشوقيات ٢/ ١٧٧.

مستطارُ إذا البواخر زنَّت أول الليل أو عوت بعد جَرس
راهبُ في الضلوع للسفن فَطِن كلَّما ثُرنَ شاعهن بنفسِ(٣٦)

وهكذا يُحيل شوقي الشعور المتوقد، وهو (الصوت)، إلى شيء آخر تحددت خصائصه وطبيعته بالتجربة العميقة التي أظهرها النص.

أمّا تصوير شوقي لقصر الحمراء، فعلى الرغم من الجمال والبهاء الذي أضفاه عليه، فإنه لا يكادُ يتناول إلاّ الجانب الشكلي السطحي منه، ولا يكتسبُ بعض الحياة إلاّ حينما يُشير إلى ذكريات من سكنوا القصر من أمراء وأميرات.

فصورة قصر الحمراء صورة جامعة لبقايا الماضي وحاضر الطبيعة، وفاصلٌ بين بدء الماضي وانتكاس الحاضر. وقد تضافرت بعض الصور الجزئية فيه مع الجو النفسي الغالب على القصيدة وذلك حين أقام علاقة نفسية فيما بينها. فالقصر بعد الماضي المجيد الذي شهده نراه قفراً بعد أن مشت الحادثات في غرفه، كما أن عرصاته قد هجرها الفرسان فزال عنها شرفُ الحمى واستراحت من مؤونه الحراسة.

مشت الحادثاتُ في غرف (الحمـ ـراء) مشي النعي في دار عُرس
هتكت عِزة الحجاب، وفضّت سُدة الباب من سمير وأَنَّس
عرصاتٌ تخلت الخيلُ عنها واستراحت من احتراس وعس(٣٧)

(٣٦) الشوقيات ٢/ ٤٦.

(٣٧) الشوقيات ٢/ ٥١.

أمّا الصور الباقية كصورة أفواج السائحين الوافدين على القصر في خشوع وإجلال، وتصويره لمظاهر الترف في القصر المتمثل في نقوشه وقبابه اللازوردية الموشاة بالذهب، والتي شبهها بالجبال في شموخها، وكذلك وصفه لمجلس السباع وتماثيل الأسود، كل ذلك صورٌ حسيةٌ رُصدت في عزلة عن التجربة الأساسية، واكتسبت بذلك استقلالية خاصة.

غير أن شوقياً يُفاجئنا في أخر الصور بتصويره للقصر براية الجيش العربي المنهزم التي خلفها بالأمسِ بين أسراه وقتلاه:

**آخر العهد بالجزيرة كانت ... بعد عرك من الزمان وضَرسِ**

**فتراها تقول: رايةُ جيشٍ ... بادَ بالأمس بين أسرٍ وحَسِّ[٣٨]**

وهذه صور ترتبط إلى حد كبير بخيطٍ نفسي مع صور الجزء الأول لقصر الحمراء.

ولعل تصوير شوقي لمأساة سقوط غرناطة، وتسليم أبي عبد الله مفاتيح المدينة، ثم خروج موكبه الحزين الصامت ؛ ليتخذ الطريق إلى منفاه، من أجمل ما في السينية، ففيها حياة لا نراها في أوصاف غيرها ، وفيها شعورٌ صادقٌ ينُم عن عمق تجربته في تلك اللحظة:

---

(٣٨) الشوقيات ٢/ ٥١.

خرج القوم في كتائبَ صُمّ    عن حفاظ، كموكب الدَّفن خُرس
ركبوا بالبحار نعشاً وكانت    تحت آبائهم هي العرش أمسِ[٣٩]

وإذا كانت الصور السابقة قد استطاعت أن تقوم بوظيفتها إلى حد كبير في داخل التجربة الشعرية، وتصبح تعبيرية إيجابية لا تقف عند حدَّ الحس بل تتعداه إلى الشعور؛ فيبدو فيها الصدق ، فإن هناك صوراً بَعُدت عن ذلك حين اعتمد فيها شوقي على مخزونه الثقافي أكثر من اعتماده على المعاناة الآنية، ففي حديثه عن قرطبة ومقارنة حاضرها بماضيها، كان يسترجع مشاهد حياة قرطبة في القرن الرابع ، من الكُتب التي قرأها حول ماضيها في عصر ازدهارها أيام الناصر لدين الله، فقال:

لم يَرُعني سوى ثرى قرطبيٍّ    لمست فيه عبرة الدهر خمسي
قريةٌ لا تُعدُّ في الأرض، كانت    تُمسك الأرض أن تميد وتُرسِي
وكأني بلغت للعلم بيتاً    فيه ما للعقول من كلِّ درسِ
قُدساً في البلاد شرقاً وغرباً    حجةُ القومِ من فقيه وقسَّ[٤٠]

كما أن المبالغة والتهويل، وإقامة الصورة على تشابه سطحي في المظهر، دون إقامتها على تماثل المشبه والمشبه به في وقعهما على النفس وأثرهما في الشعور - يُضعف الصورة ويُبعدها عن الصدق الفني. فشوقي حين يصور المسجد الجامع

---

(٣٩) الشوقيات ٢/ ٥١.

(٤٠) الشوقيات ٢/ ٤٩.

بقرطبة، يلجا إلى المبالغة، فيشبهه في علوه وشموخه بجبلي ثهلان وقدس، ويتحدث عن محرابه المرمري الذي تضل في زخارفه الأبصارُ، وعن استواء أعمدته حتى كأنها الألفاتُ التي كان يخطها قلم الوزير ابن مُقلة، فيقول:

**ورقيق من البيوت عتيقٌ — جاوز الألف غير مذموم خَرس**

**بلغ النجم ذروةً، وتناهى — بين (ثهلان) في الأساس و (قُدسِ)**

**مرمرٌ تسبح النواظرُ فيه — ويطول المدى عليها فتُرسي**

**وسوارٍ كأنها في استواءٍ — ألِفاتُ الوزير في عــرض طرسِ[٤١]**

والحقيقة أن هذه الأبيات قد قصُرت عن تصوير ما بداخل مسجد قُرطبة من رهبةٍ وإحساس بالجلال والعظمة، وليس صحيحاً ما قد يُفهم من ارتفاع المسجد وعلو جدرانه، وهو ما عبّر عنه شوقي ببلوغه النجم ومساواته بجبلي ثهلان وقدسي، فليس جمالُ المسجد الجامع نابعاً من علو بنائه، وإنما من طراز عمارته وزخارفه التي تُعد آية في الإحكام والاتساق. أمّا أعمدة الجامع، فإنها بانتظام صفوفها، وبتشكيلات تيجانها، وتشابكها، تؤلف صورةً توحي بالقدسية، وتبعث في النفس مزيجاً من الرهبة وطمأنينة الروح في الوقت نفسه ، لكن شوقياً لم يُصوَّر فيها إلا الجانب الشكلي الظاهري، وهو استقامة جذوعها، ثم يُفسد حتى هذه الصورة التي ليس فيها كبيرُ جمالٍ، فيشبهها بألفات كتبها الوزير الخطاط ،

---

(٤١) الشوقيات ٢/ ٥٠.

وهو تشبيه فاتر لا يكادُ يُوحي بشيء [٤٢] . كما أن معاينة شوقي للأعمدة القرطبية تُلغي أيّ حسٍّ بالحركة النابعة من التداخل لآلاف الأعمدة والأقواس ، ولا ترى في هذا الوجود سوى الانتصاب المجرد لحرف الألف، كذلك فإن المعاينة تلغي الإحساس بالفضاء الرحب الذي كانت الصورة قد بدأت به، لتُقلِّص ذلك كلَّه إلى عرض طِرس، بل إن هذه البنية الصورية الجزئية ذاتها لتجسدَ انقسام الصورة على نفسها، فهي تبدأ بحسٍّ غامرٍ بالفضاء والرحابة، فضاء يسبح فيه البصرُ إلى أن يطول عليه المدى فيرسي، وتكتمل بفضاء تملؤه أعمدةٌ كساها تفاوت الزمن فتور الهُدب ونعاسه. بكل ما في هذه الصورة من لا محدودية ، ووسط هذه الرحابة، تنتصب بحدة باهرة ألفات الوزير بكل ما فيها من محدودية ومباشرة [٤٣] .

ولقد كانت عمومية الوصف مع المبالغة فيه سبباً في إضعاف صورة الأندلس في أندلسيته، ذلك أن التغني بمصر والحنين إليها قد ألهاه عن تصويرها، بصورة جميلة خاصة بها ؛ فجاء ذكرُها عاماً غائم الصورة، يكتفي شوقي فيه بالإشارة البعيدة إلى ملك العرب السالف، وإلى وقوفه على أطلال هذا الملك وبكائه إياه، وهو هنا يُكرر التعبير الشائع في وصف الأندلس من أنها كانت صورة من الفردوس، فيقول:

---

(٤٢) محمود علي مكي،" الأندلس في شعر شوقي"، فصول، مجلد ٣، العدد الأول١٩٨٢م ص٢٢٢.

(٤٣) كمال أبو ديب، "شوقي والذاكرة الشعرية"، فصول مجلد٣ ، العدد الأول، ١٩٨٢ ص١٠٥.

آهاً لنا نازحي أيكٍ بأندلس وإن حللنا رفيقاً من روابينا!!
رسمٌ وقفنا على رسم الوفاء له نجيشُ بالدمع، والإجلال يثنينا
لفتيةٍ لا تنالُ الأرضُ أدمعهم ولا مفارقهم إلاّ مصُلّينا
لما نَبا الخلدُ نابت عنه نسخُته تماثلَ الورد (خِيريًّا) و(نسرينا)
نسقي ثراهم ثناءً كلما نُثِرتْ دُموُعنا نُظمت منها مراثينا
كادت عيونُ قوافينا تُحرّكهُ وكدنُ بوقِظن في الترب السلاطينا(٤٤)

فالتهويل واضح في هذه الصورة، وذلك أن الحديث عن ماضي الإسلام في هذه البلاد من الكلام المكرور، الذي لا يحوجُ قائله إلى الوقوف على رسوم مُلك المسلمين الزائل، ولا يوجبُ على الشاعر أن يسكب دموع قوافيه على ثرى ملوك الأندلس؛ مما يدلُّ على ضَعفِ التجربة عند شوقي.

ويبدو على بعض صور شوقي الجمود؛ نتيجة للعقلانية التي يخضع فيها للنظرة الفلسفية، فيبعدها عن التلاؤم العاطفي، وذلك عندما بيّن أن صروف الدهر تعظُم بالناس حتى يخفى وجهُ الحكمة فيها، فإذا بالعقول الكبيرة التي ألِفت النفادَ في الأمور، كما ألِفت الحيتانُ العوم في البحر، تعجز إزاءها، بل إنها لتغرق في خضمها، وتمضي عنها الحياةُ غير آبهةٍ بها ولا مبالية لها، وتمضي هي إلى مصيرها غير محسوس بها أو مبكي عليها، فيقول:

---

(٤٤) الشوقيات ٢/ ١٠٤.

**عقَلت لجَّة الأمور عقولاً طالت الحوت طول سبح وغسِّ**
**غَرِقت حيث لا يُصاح بطافٍ أو غريقٍ، ولا يُصاخ لحِس[٤٥]**

هذه العقلانية، أفضت عنده إلى تراكم صور لا يُجمع بينها إلا وشيمة عقلية محضة، فبعضُ هذه الصور لاتدخل القصيدة لتؤدي دوراً معيناً مع غيرها، وإنما تدخل بذاتتها مفردة؛ لتشرح، أو لتوضح، أو لمجرد الزينة، ومن هنا تكثر أدوات التشبيه في قصائده. مثل "كأم موسى، كزفرة في سماء الليل حائرة، كأن أهرام مصر حائط".

كما أن شوقياً كان يجمعُ كثيراً من الصور في ألفاظ قليلة، فتأتي متزاحمة تضيقُ عنها كلمات الأبيات، وهذا ما حصل عندما تخيل شوقي في سينيته الخليفة الأندلسي العظيم في موكبه وتدبيره لأمور البلاد، لا في مملكته الإسلامية فحسب، بل كذلك في هيمنته على الإمارات النصرانية في أيامه، حين كان بوسعه أن يعزل أميراً ويولي غيره، فيقول:

**وعلى الجمعة الجلالة والنا صرُ نورُ الخميس تحت الدَّرَفسِ**
**ينزل التاج عن مفارق (دونٍ) ويُحلَّي به جبينَ (البرنس) [٤٦]**

وبالإضافة إلى ما تقدم من صور هناك بعض الصور الجزئية التي استطاع شوقي فيها الإتيان بصورة مجازية للمعاني التي تضفي عليها من الروعة وحُسنِ

---

(٤٥) الشوقيات ٢/ ٤٨.

(٤٦) الشوقيات ٢/ ٤٩.

البيان ما لايستطيع التعبيرُ اللفظي المجرد فيها كقوله في أبي الهول واصفاً قدَمه ممجداً من خلاله وطنه:

**لعبَ الدهرُ في ثراهُ صبياً والليالي كواعباً غيرَ عُنسِ**(٤٧)

فهو هنا يُصور الزمان حدثاً كأنه يلعب حوله، وهو لا يزال إلى الأبد رابضاً في مكانه. كما يقف في نونيته موقف الحنين إلى وطنه ذاكراً أيام شبابه فيه، فيقول:

**ملاعبٌ مرحت فيها مآربُنا وأربُعٌ أنِسَت فيها أمانينا**(٤٨)

وفي تصويره لمآرب الشباب وهي تمرح في ربوع الوطن كأنها أحداث تمرحُ في الملاعب، ما يحمل إلى النفس من الذكريات الماضية ما لا يحمله قولنا إنها مواطنُ صبانا ومطامح شبابنا.

وقد يستعين شوقي بتشبيه ضمني لتصوير فكرته أو شعوره والتدليل على صوابها، ولكنه لا يسلك مسلك التجريد الذي يعوزه شعور القائل، فيطبع الصورة بطابع التصريح الذي لا إيحاء فيه، إنما يعمد إلى التضمين، وذلك كتصويره لِمصر بعين من الخلد تسقي ساكنيها بماء مسكي كالكافور، وهي صورة مذهّبة دفعه إلى تشكيلها حنينه إلى وطنه، فقال:

**لكنَّ مصراً وإن أغضت على مِقةٍ عينٌ من الخلد بالكافور تسقينا**(٤٩)

---

(٤٧) الشوقيات ٢/ ٤٨.

(٤٨) الشوقيات ٢/ ١٠٥.

(٤٩) الشوقيات ٢/ ١٠٥.

## الخاتمة

بينت هذه الدراسة أن تجربة شوقي الشخصية الذاتية تحولت إلى عامة ؛ لأن فيها معاناة وجدانية صادقة، وهذا الصدق أخرجها من نطاق الفردية إلى أفق الإنسانية الرحب الواسع ، وجعلنا نشاركه حزنه الشديد لفراق الوطن، وشوقه إليه، وسخطه على الاستعمار.

كما بينت أن طبيعة التجربة الوجدانية عند شوقي، قد تناسبت مع شكل القصيدة وبنائها ونظام أبياتها وقوافيها، وهذا أمرٌ مهم في تماسك القصيدة وإخراجها ككل متماسك.

كما اتضح أنه على الرغم من أن صور الشعر وظيفتها التمثيل الحسي للتجربة الشعرية الكلية، ولما تشتمل عليه من مختلف الإحساسات والعواطف والأفكار الجزئية، فإنه لا يصحُ بحالٍ الوقوف عند التشابه الحسي بين الأشياء من مرئيات أو مسموعات أو غيرها، دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر في نقل تجربته. وكلما كانت الصورة أكثر ارتباطاً بذلك الشعور؛ كانت أقوى صدقاً وأعلى فناً.

كما بيّنت هذه الدراسة أن الصورة هي إحدى المعايير المهمة في الحكم على أصالة التجربة، وقدرة الشاعر على تشكيلها، في نسقٍ يُحقق المتعة والحيرة لمن يتلقاه.

وقد اتضح في هذه الدراسة إلى أي مدى تعاونت التجربة الذاتية عند شوقي في معظم الأحوال مع المظاهر الخارجية؛ لتشكل صورة يتوفر فيها الصدق الفني المُعبر عن تلك التجربة.

كما تبين أن شكل القصيدة والصلة بين ألفاظها وموضوعها وموسيقاها، إنما يتغير تبعاً لتلك التجارب الذاتية التي يحاول شوقي التعبير عنها من خلال القصيدة.

## فهرس المراجع


١ـ أحمد شوقي. "الشوقيات". ط بدون . بيروت. دار الكتاب العربي. بدون تاريخ.

٢- إيليا الحاوي. " أحمد شوقي ، أمير الشعراء "ج ٤ ، ط .٢، بيروت .دار الكتاب اللبناني

٣-شوقي ضيف. " شوقي شاعر العصر الحديث". ط٧. القاهرة. دار المعارف. تاريخ بدون.

٤- شوقي ضيف، "الأدب المعاصر في مصر"ط،٧ ،القاهرة : دار المعارف . تاريخ بدون

٥ـ عباس حسن. "المتنبي وشوقي وإمارة الشعر". ط٢. القاهرة. دار المعارف. تاريخ بدون.

٦- عبد الرزاق حسين "الأندلس في الشعر العربي المعاصر، دراسة "دون طبعة، الكويت ، ٢٠٠٤

٧-ـ محمد غنيمي هلال. "النقد الأدبي الحديث". ط بدون. بيروت دار العودة. ١٩٧٣م.

٨- مصطفى عبد اللطيف السحرتي "الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث"ط، ٢،جدة ، مطبوعات تهامة ، ١٩٨٤.

٩- نذير العظمة " مدخل إلى الشعر العربي الحديث ، دراسة نقدية " ط. ١، جدة. النادي الأدبي الثقافي ، ١٩٨٨.

*** الدوريات**

١ـ كمال أبو ديب. "شوقي والذاكرة الشعرية". فصول. المجلد الثالث. العدد الأول. الجزء الأول. ١٩٨٢م ، ٩٧ـ١٠٦.

٢ـ محمود علي مكي. "الأندلس في شعر شوقي ونثره". فصول. المجلد الثالث. العدد الأول. الجزء الأول، ١٩٨٢م ، ٢٠-٢٣٤.

٣ـ ناصر الدين الأسد. "عناصر التراث في شعر شوقي". فصول. المجلد الثالث. العدد الأول. الجزء الأول، ١٩٨٢م. ٢٣-٣٢.



# قراءة تأويلية

# في [ترتيلة البدء] لمحمد الثبيتي


أ. أحمد عيســـى الهلالي

كلية الآداب ـــ جامعة الطائف

# ملخص البحث

يقدم البحث مقاربة تأويلية لقصيدة الشاعر محمد الثبيتي "ترتيلة البدء"، بالاعتماد على المنهجية التأويلية في شقيها التاريخي والسيميائي؛ لبلوغ العمق الذي وصل إليه الشاعر، إذ إنَّ قصائده لا تعطي أسرارها للقارئ المتعجِّل، وتنفتح على تأويلات متعدِّدة، وهو ما تتبناه نظرية التأويل الحديثة في بقاء النصّ مفتوحًا على أكثر من تأويل.

# Abstract

This research is about a hermeneutical approach to the poem "Hymn Start" (Tartilat Albad') by Mohammed Althobaiti, using hermeneutic theory historically and semiotically. This method which leaves the context open takes us to the depth of the poem that hasty reader can't reach.

## المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، أما بعد:

محمد الثبيتي شاعرٌ ملأ الآفاق شعراً وذكراً، وقد حظيت بحضور أمسيتين له في نادي الطائف الأدبي، وأحسست بهزة الشعر التي قال عنها الزهاوي:

**إذا الشعر لم يهززك عند سماعه فليس خليقاً أن يقال له شعر**

ولأنه الشعر؛ فقد ألزمت نفسي منذ زمن بقراءة أعمال الثبيتي الشعرية كاملة، وأي متعة يحسها القارئ عندما يبحر في زورق الثبيتي على صدر اللغة والمعنى، لكن قراءة واحدة لهذا الشاعر الفذّ لا تكاد تعطي القارئ المتعة الحقيقية، ولذة القراءة التي يبحث عنها.

فشعر الثبيتي من عيون الشعر العربي الحديث، ذلك الشعر الذي لا يعطي القارئ المستعجل أسراره، ولا يفضي إليه بمكنوناته، بل يحتاج إلى تأمل عميق وثقافة واسعة تستطيع استنطاق النص، وسبر أغواره، وتأوّل معناه، بل معانيه المتعددة، وفضاءاته المفتوحة.

وأمام (ترتيلة البدء) فضَّلتُ المنهج التأويلي لسبر أغوار القصيدة، وللحق فإني كنت بصدد قراءة ديوان (التضاريس) كاملاً؛ لكن (ترتيلة البدء) أخذت

مني الكثير وقتاً وجهداً، كي ألجَ أعماقها وأتأوّلها بما يتيسر لي من أدوات قرائية. وقبل الشروع في القراءة، تجدر الوقفة لإلقاء بعض الضوء على المنهج التأويلي قديماً وحديثًا.

**التأويل في اللغة والتراث العربي:**

منهج التأويل منهج قديم الشيوع في الثقافات الإنسانية، مهمته تفسير النصوص الدينية، عرفه العرب، واستخدموه في علوم اللغة والشعر والنحو والتفسير، وأفادوا منه حسب استخداماتهم آنذاك، وتجدر الوقفة عند تعريفات التأويل في اللغة والاصطلاح في التراث العربي، ثم نظرية التأويل الحديثة.

يطلق التأويل في **اللغة** على المآل، والرجوع، والعاقبة، والتفسير، والوضوح، والتدبير والتقدير. قال الأزهري: "إن الأوْل بمعنى الرجوع، من آل يؤول أولًا ... ويقال: طبخت النبيذ حتى آل إلى الثلث أو الربع أي رجع"[(١)].

وذكر الزبيدي أن معناه "أوّله إليه، تأويلا: أرجعه، وأوّل الله عليك ضالتك ردّ ورجع"[(٢)]. وقال ابن منظور: "أول إليه الشيء: رجعه"[(٣)]. وقال الزمخشري:

---

(١) تهذيب اللغة ، للأزهري ـ تحقيق: إبراهيم الأبياري ـ دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٦٧م، ١٥ : ٤٣٧ .

(٢) تاج العروس ، للزبيدي ـ منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ط١ ، ١٣٠٦ه،ـ ٧ : ٢١٥ .

(٣) لسان العرب ـ لابن منظور ، دار صادر، بيروت، ط٥، بيروت، ١٩٥٦م، ، ١١ : ٣٢ .

"لا تعوّل على الحسَب تعويلا، فتقوى الله أحسن تأويلاً، أي عاقبة"[٤].

والتأويل في **اصطلاح** علماء العرب موزع بين فروع ثلاثة:

١ ـ الأصول ٢ . التفسير . ٣ ـ النحو .

ولكل فرع مجموعة من التعريفات، لكن تعريف الإمام الغزالي أكثرها وضوحاً وشمولاً لمعنى التأويل: " حمل اللفظ على غير مدلوله الظاهر منه، مع احتمال له، بدليل يعضده"[٥].

ومعظم التعريفات تدور حول هذا المعنى ما عدا النحاة، فهم يرون التأويل لما خالف قواعدهم وبحثوا عن علة مخالفته.

وهناك اختلاف بين التأويل في التراث العربي، والتأويل في الثقافة الغربية، فالنظام المعرفي في الفكر الإسلامي يُعنى بالجوانب الروحية المتجلية في مظاهر الوجود التي نظر إليها القرآن الكريم، ويختلف عن النظام المعرفي الغربي، الذي تقوم نظريته التأويلية على معطيات الواقع الحسي، "إذ للمعرفة في الفكر الإسلامي مصدران متكاملان، هما الوحي، والكون، والوسيلة لاكتساب المعرفة من كليهما هي العقل، ولا سبيل لاكتسابها إلا به، وانطلاقاً من اختلاف

---

(٤) أساس البلاغة، للزمخشري ، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط١، ١٤١٩هـ، ١٩٩٨م، ١ : ٢٥ .

(٥) الإحكام في أصول الأحكام، ابن حزم الأندلسي، تحقيق: الشيخ أحمد شاكر، دار الآفاق الجديدة، ط٢، ١٤٠٣هـ، ١٩٨٣م، ٣ : ٤٨ .

النظامين المعرفيين اختلفت المفاهيم والتصورات، وانطلق كل تأويل في نحت مصطلحاته انطلاقاً من واقعه الثقافي"[٦].

**نظرية التأويل الحديثة:**

التأويل أو الهيرمينوطيقا hermeneutics منهج نقدي مأخوذ من المصطلح الفلسفي المأخوذ بدوره من الفعل اليوناني hermenecian، ومعناه: يفسر، ويؤول، ويشرح ... وتتناول نظرية التأويل (الهيرمينوطيقا) البحث عن المعنى وتفسيره، ويتركز اهتمامها على علاقة المفسر أو الناقد بالنص[٧].

ويُعدُّ التأويل أحدث "منهج" في النقد الأدبي المعاصر، جاء بعد الاتجاهات النقدية الحداثية، حيث "بدأ ريكور يطوّر مشروعه التأويلي الخاص الذي يستثمر الاتجاهات الحديثة جميعا: البنيوية، والوجودية، والتأويلية، والماركسية، ونظرية الثقافة والتفكيك والتحليل اللغوية، ونظريات اللغة وإنثروبولوجيا الدين .. إلخ"[٨]. ولعل الاهتمام المتأخر به؛ جاء تلبية لحاجة

(٦) إشكالية التأويل بين التراث العربي الإسلامي والنظريات الحديثة، عزيز عدمان، رسالة دكتوراه مخطوطة من جامعة الجزائر، ٢٠٠١م، ص ٥٦٦.

(٧) اتجاهات التأويل من المكتوب إلى المكبوت، محمد عزام، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق ٢٠٠٨م، ص١٢.

(٨) نظرية التأويل، بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٢، ٢٠٠٦، ص ٧.

المناهج النقدية (الوصفية) إلى معالجة المستويات (الباطنية) في الأعمال الأدبية، على الرغم من وجود بذوره مبكراً.

و يعد الفيلسوف الألماني الهرمينوطيقي (شلاير ماخر) من أبرز علماء التأويلية التاريخية الذين تجاوزوا المرحلة اللاهوتية، إذ عدوا اللغة بمنزلة وسيط بين العقل والأشياء، ويقدم لهذه الرؤية آلية للاشتغال عليها في تحليل النص الأدبي، ومع أن (شلاير ماخر) يساوي في مدى صلاحية الجانبين الموضوعي اللغوي، والذاتي النفسي كنقطة بداية لفهم النص، فإنه يميل إلى ضرورة البدء بالجانب الموضوعي اللغوي، وهذه المساواة قادته إلى مفهوم الدائرة التأويلية .

وقد مرت نظرية التأويل بمراحل عدة في بنائها علي يد (ديلتاي، وهايدغر، وكادامير، وبتي، وهيرماس)، حتى استقرت أركانها واكتملت على يد الفيلسوف (بول ريكور) (صاحب نظرية التأويل المكتملة) الذي فصّل نقده اللاذع للقصور البنيوي في فهم النص، مركزاً "على الرمز اللغوي من دون غيره، عادًّا أن البنية اللغوية للرمز تحيل إلى ما هو أعمق مما هو ظاهر، وفي ذلك محاولة للرد على الفهم البنيوي للغة، الذي يقوم على عدها نظاماً قائماً من الدلالات مغلقاً ولا يحيل إلا إلى نفسه، إذ إن الحدث اللغوي لا تنحصر إشاراته ضمن إطار الجملة التي صيغت فيه، ففي الحدث هناك جانب يشير إلى الكلام أو الخطاب أو النص، وجانب آخر تجاهلته البنيوية يشير إلى المتكلم صانع

الخطاب".[٩] ويضع (بول ريكور) نقاطا جوهرية تهدي إلى المقاربة التأويلية، وترسم الطريق للباحث التأويلي في سبر أعماق النص، من المفيد تلخيصها في النقاط الآتية:

١ ـ الاعتراف بالهوية الذاتية للمؤلف والذات المبدعة. ٢ ـ التركيز على الإحالة والمرجعية. ٣ ـ النص عالم رمزي مفتوح ومتعدد المعاني. ٤ ـ جدلية الفهم والتفسير التي يتجاوزها التأويل إلى ما بعدها. ٥ ـ الجمع بين داخل النص وخارجه. ٦ـ يتأرجح التأويل بين الذاتية والموضوعية، وتخف فيه الصرامة العلمية. ٧ ـ الإحساس بالتاريخ والوجود والهوية. ٨ ـ الجدل بين القارئ والنص. ٩ ـ الاهتمام بالخطاب في كليته أكثر من الجملة. ١٠ ـ الإحساس بالتاريخ والوجود والهوية ، وإعادة الاعتبار للمؤلف والقارئ.

وجل هذه النقاط لم يغفلها النقد العربي قديما في تناوله للنصوص، سواء الدينية أم الأدبية، ولعل عبارة الآمدي التي رد بها على أنصار أبي تمام الذين اتهموه بعدم فهم ما قاله الشاعر، فكان رده: "ليس العمل على نية المتكلّم، وإنما العمل على ما توجبه معاني ألفاظه.." [١٠]. فهذه العبارة على وجازتها تعطينا التصور الموحي ببعض النقاط السالفة في النظرية التأويلية الغربية، فاللفظ دائما هو موجه الدلالة، وليست نية القائل المضمرة، وهنا ينفتح باب التأويل، وتتقد

(٩) نظرية التأويل ، بول ريكور ، ص ٢٥ .

(١٠) الموازنة ، للآمدي، تحقيق: د.عبدالله حمد محارب، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ج١ ـ ص ١٧٩ .

شرارة الجدل بين المتلقي واللفظ باعتباره رمزاً، ويشرع في الاستبطان، ويتحرك في كل الاتجاهات الداخلية والخارجية للنص تبعاً لإحالات الألفاظ التي يتتبعها المؤوِّل.

**أهمية النظرية التأويلية :**

التأويل يتجاوز التفسير، ويُعنى بما وراء شرح النصوص، وتفكيك الأقنعة في ضوء المقصدية وفهم الذات والغير والعالم. ومن هنا، فظاهرة: الفهم تمتد إلى ما وراء شرح النصوص. والعناية بها هي في الواقع عناية بكل الأنظمة الإنسانية. ونظرية التأويل من حيث هي دراسة في فهم أعمال الإنسان تتجاوز الأشكال اللغوية للتفسير، ويمكن استخدام مبادئها في توضيح الأعمال المكتوبة، والأعمال الفنية معا. وتبعاً لذلك، كانت نظرية التأويل شديدة الأهمية بالنسبة لكل العلوم الإنسانية، وتفسير كل ما يقوم به الإنسان، مع اعتبار التفسير تحليلاً علمياً محايثاً، أما الفهم، فهو بمثابة تأويل للأقنعة اللغوية وغير اللغوية. وبتعبير آخر، فإن التفسير ذو طابع علمي، في حين أن الفهم ذو طابع تاريخي وإنساني.

ويظل (التحليل التأويلي) "مقاربة غير نهائية، وغير يقينية، وإنما هي احتمال من وجوه احتمالات عديدة، تقوم على متابعة العلاقات الداخلية للنص وأنظمته، ورصد مسارات الدلالات، وبيان تواشجها العلائقي على مستوى

الدلالة الضمنية للنص". [١١]

ويوضح محمد عزام ـ أيضاً ـ في سياق مقارنته للتأويل بالمناهج والنظريات النقدية الأخرى، بأنه "إذا كان التلقي وقوفاً عند ظاهرة استجابة القارئ للأدب، وردود فعله، فإن التأويل منهج نقدي يأخذ بقراءتين متكاملتين للأدب: قراءة أفقية تقرأ البنية السطحية للنص، وقراءة عمودية باطنية تقرأ البنية العميقة للنص بالرؤيا". [١٢] والحقيقة أن كل النصوص، قابلة للتأويل، حسب مستويات بنيتها اللغوية، ومستويات التلقي المفضي إلى التأويل، حيث "لا يكون النص بنية منفصلة عن التأويل، ولا يكون التأويل فعلاً منعزلاً عن النص بل فعلاً ممتداً في النص، ومتنامياً منه، ملتحماً معه، فالتأويل امتداد النص للنص، قادم من لحمته، من إشارته، عابرا عن تأويل النص للعالم إلى تأويل القارئ للنص والعالم ..." [١٣].

إنَّ تأويل النص الأدبي يتحقق بفضل عملية التفاعل التي تنشأ بين القارئ والنص، و"هذا التفاعل كفيل بجعل القراءة فاعلة ومنتجة، كما أنه يضمن التواصل المطلوب بين الطرفين، والقارئ في علاقته بالنص يكون موجهاً بطريقة

(١١) اتجاهات التأويل من المكتوب إلى المكبوت، مرجع سابق، ص ٥ .

(١٢) المرجع السابق نفسه.

(١٣) أسئلة القصيدة الجديدة ، د. عالي سرحان القرشي، مطبوعات نادي الطائف الأدبي ، دار الانتشار ط١ ، ٢٠١٣م ، ص ١٣ .

ما من النص عبر مجموعة من الصيغ والإشارات وما إلى ذلك مما يتضمنه النص المقروء، لكن هذا لا يعني أن النص يقمع نشاط القارئ ويوقفه، بل هناك مجال يتحرك فيه القارئ أيضاً "(١٤).

**الخطوات المنهجية للقراءة التأويلية:**

١ـ ما قبل الفهم: يعني تلك العلاقة المباشرة التي يربطها القارئ بالنص لأول مرة، وهي القراءة الأولى عادة، فإن تحقق التفاعل بين القارئ والنص تطورت إلى خطوة أعلى.

٢ـ التفسير: وهي مرحلة الشرح والتحليل، أو هي المرحلة التي نستخدم فيها المقاربات العلمية الموضوعية، وهذه القراءة الثانية هي ثمرة التفاعل بعد القراءة الأولى.

٣ـ الفهم: أو فهم الدلالة أو الفهم المساعد، حيث يلتقي مع العلامات والرموز والنصوص، أو ما يسمى بالوساطة الرمزية.

وهذه الخطوات هي الخطوات المألوفة في تحليل النصوص (القراءات الثلاث)، حيث تكون القراءة الانطباعية الأولى، ثم تكون القراءة الثانية للنظر في تراكيب النص وبناه اللغوية والنحوية، ثم تأتي القراءة الثالثة العميقة التي تستبطن النص وتستنطق كوامنه، ورموزه.

---

(١٤) أثر استقبال نظرية التلقي على النقد العربي الحديث: د. إسماعيل علوي إسماعيل، مجلة الأقلام، وزارة الشؤون الثقافية العراقية، عدد ٤، سنة ١٩٩٨،ص٣٠.

**قراءة قصيدة ( ترتيلة البدء ) :**

وقبل الولوج في التحليلات الدلالية تجدر الوقفة على عنوان الديوان (التضاريس)، فالوقوف على مفردة التضاريس في (لسان العرب) لا يغني شيئا، ولا يفيد القارئ في إضاءة المعنى؛ لأنها في مادتها الأساسية (ضرس) تطلق على معانٍ وأحوال عدة. ولم أجدها بلفظها (تضاريس)، لكنها معروفة في علم الجغرافيا ودراسات علوم الأرض، فالتضاريس: هي دراسة منحنى سطح الأرض سواء أكان جبالاً أم تلالاً أم هضاباً أم سهولاً، لكن السؤال الملِح: لماذا اقتبس الثبيتي هذه التسمية ونقلها من علم الجغرافيا وسمًا لديوانه؟ فهل يلمس تشابهاً بين تضاريس سطح الأرض وشِعره؟ ولأننا في سياق التأويل، فلقب الثبيتي (سيد البيد)، وفي تأمل معجمه الشعري المتخم بالألفاظ الدائرة في حقول معجم الأرض يجوز جعل السؤال الثاني إجابة، فالثبيتي (سيد البيد) ابن البيئة الجبلية في مدينته (الطائف) المتربعة على جبال السروات، وربما يرى شعره في معانيه التي يطرقها، وموضوعاته التي يعالجها كبيئته، يحاكي تضاريسها المتدرجة بين الشاهق الحاد، إلى السهل المنبسط.

وبعد عنوان الديوان تجدر الوقفة على عنوان النص (ترتيلة البدء) مناط النظر والتأويل، فقد آثره الشاعر على كافة النصوص، وجعله (مفتتح الديوان)، وعنونه بترتيلة البدء، وفي هذا العنوان مقاربة (للفاتحة) تأتي هذه المقاربة من حيث لفظ (ترتيلة). والترتيل عند ابن منظور "وكلام رتل ورتل أي مرتل

حسن على تؤدة، ورتل الكلام أحسن تأليفه وأبانه وتمهل فيه، والترتيل في القراءة الترسل فيها والتبيين من غير بغي ". [١٥]

وفي هذا العنوان شحنته الدلالية على ثقة الثبيتي، ورسالته التي يشعر بعظمتها، وحرصه على أن يتئد المتلقي في استقبال الرسالة ويحسن التلقي، كما اتأد المرسل وأحسن التأليف. وبإضافة الترتيل إلى البدء، فقد وسّع الصفة على بقية الديوان، وانسحبت دلالة الترتيل على كل القصائد، فهي تراتيل صاغها بتؤدة وأناة، حتى وإن حملت عناوين خاصة، لكنها تحت مظلة (التضاريس) و(التراتيل).

**النص:**

**( ترتيلة البدء) [١٦] :**

**جئتُ عرافاً لهذا الرملِ**

**استقصي احتمالات السوادْ**

**جئت ابتاع أساطيرَ**

**ووقتاً ورمادْ**

**بين عينيَّ وبين السبت طقسٌ ومدينةْ..**

---

(١٥) ابن منظور، لسان العرب مادة ( رتل )، ٦ : ٩٦.

(١٦) ديوان محمد الثبيتي ، الأعمال الكاملة ، مطبوعات النادي الأدبي بحائل ، دار الانتشار العربي ط١ ، ٢٠٠٩، ص ٥٩ ـ ٦١ .

خدر ينساب من ثدي السفينةْ

هذه أولى القراءاتِ

وهذا ورق التين يبوحْ

قل: هو الرعد يعرِّي جسد الموتِ

ويستثني تضاريس الخصوبةْ

قل: هي النار العجيبةْ

تستوي خلف المدار الحرِّ تِنيناً جميلاً ..

وبكارةْ

نخلة حبلى،

مخاضاً للحجارةْ

****

## عالم النص

الجزء الأول:

( جئت عرافاً لهذا الرمل )

أول مفردة استهل بها الثبيتي قصيدته كانت فعلا ماضيا لحقته تاء الفاعل (جئت) ليتحدث عن نفسه، فكأنه يعطي معلومة المجيء للمتلقي، ثم يفسر سبب هذا المجيء كونه (جاء عرّافا)، ومفردة العرّاف لها عمقها الدلالي في الذاكرة العربية قديما، واتسعت هذه الدلالة بعد الإسلام، فالعرّاف هو من يعلم

خوافي الأمور بمقدماتها [١٧]، وهو أقل مرتبة من الكاهن، حيث أتى بعده في الحديث الشريف[١٨]، لكن هذا المفهوم اتسع بالحرمة في الإسلام، فزادت دلالة المعنى الذي يطرقه الثبيتي؛ لأنه يحدث صدمة لدى المتلقي في مجتمع مسلم محافظ، يرهب من ذكر هذه الشخصيات ويخشاها، لكن الشاعر تعمد أن يبدأ بالصدمة؛ ليهيئ المتلقي، ثم يفسح الدلالة عندما يكون عرافا (لهذا الرمل)، فاستخدام حرف اللام في اسم الإشارة فسح الدلالة، وجعلها تتجاوز المعنى الحرفي للعرافة بوصفها الكهنوتي، عن لو استخدم حرف الباء (بهذا الرمل)؛ لأن العرف الجاري عند الناس أن العرّاف يستخدم الرمل ليرسم عليه خطوطاً وأشكالاً خاصة، يسترشد بها في معرفة ما يُسأل عنه حسب زعمه، لكن اللام جاوزت هذا المعنى إلى معنى آخر يبدو خافتًا من بعيد، يستدعيه السياق، خصوصًا وذاكرة أبناء الجزيرة العربية تختزن لفظ الدليل (المرشد)، الذي يسميه البدو في اللهجة الدارجة (العُريفي) الخبير بطرق الصحراء، لاشتراكه مع العراف في الجذر (عرف). وخفوت هذا المعنى ومصاقبته في المخيال، حتى وإن

(١٧) من كان يزعم أنه يعرف الأمور بمقدمات أسباب يستدل بها على مواقعها من كلام من يسأله أو فعله أو حاله وهذا يخصونه باسم العراف كالذي يدعي معرفة المسروق ومكان الضالة ونحوهما (لسان العرب، مادة: كهن، ١٣ : ١٢٨).

(١٨) عَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ وَالْحَسَن عَنْ النَّبِيِّ ﷺ: قَالَ " مَنْ أَتَى كَاهِنًا أَوْ عَرَّافًا فَصَدَّقَهُ بِمَا يَقُولُ فَقَدْ كَفَرَ بِمَا أُنْزِلَ عَلَى محمد ﷺ" (مسند أحمد حديث رقم : ٩٢٥٢).

بدا ضبابيًا، لكنه يخفف من صدمة (العراف) الأولى، ذلك المصطلح الذي ينبذه المتلقي المتدين.

عرف الشاعر نفسه في السطر السابق، ثم رأى أن يزيد في الإيضاح والتعليل لهذا المجيء (**أستقصي احتمالات السواد**)، وهذه مهمة (العراف) أن يستقصي جميع الاحتمالات لا يُسأل فيجيب بأقرب إجابة، بل يتحرى بعناية شديدة، وفي لفظة (الاستقصاء) شحنتها الدلالية الضاجة بالحرص والتتبع، وكذلك هي مهمة (الدليل) الذي يستقصي جميع الاحتمالات ليرشد إلى الطريق الصحيحة. وكذلك مفردة (السواد) واسعة الدلالة يصعب مطاردة إيحاءاتها المتعددة في هذا المضمار الاحتمالي، الذي أسس له الشاعر بدءًا من صدمته الأولى حتى الآن.

ثم يعود إلى تكرار الفعل (جئت) ليؤكد مجيئه، لكنه يجنح لتعليل هذا المجيء، (**جئت ابتاع أساطير ووقتًا ورماد**)، وأنى له ابتياع الأساطير والوقت والرماد؟ وهنا أزعم أن الشاعر لا يقصد تعمية الدلالة ولا التهويم، بل كما عنون النص (ترتيلة البدء) يفتتح هذه الترتيلة بما يشبه المقدمة، وهذا المجتمع يعج بالخرافة والأساطير، تتلاقفه البدائية والسذاجة، يصرف أوقاته دون اكتراث بالوقت، فسيبتاع الثبيتي منهم حاجته لوفرتها بين أيديهم. لكن (الرماد) هنا يشكّل دائرة ينبثق من كل نقطة حول مركزها سهم في كل الاتجاهات، ولن نبتعد إن تبعنا السهم المنعطف إلى مفردة (السواد) في السطر السابق وفضاءاتها

الدلالية الواسعة، وليس مخطئا من عاد بذاكرته إلى (عام الرمادة) (١٩) والمجاعة التي حلّت بالناس، فجاء الثبيتي يبتاع من ذلك الجوع الوافر المتآزر مع الجهل والفراغ.

الشاعر لم يجئ إلى عصرنا، بل نزع إلى عصور المجد العربي، وكأنه يقول (المكان) ذات المكان، لكن الزمان مختلف، فحين يحدق الشاعر في مجتمعه، يرى أن ما يقرأه عن المجد العربي كالأساطير مقارنة بواقعه الآن، فيصنع الشاعر من مفردة (الوقت) بوصلة مرشدة إلى هذا الاحتمال، وفي مفردة (الرماد) ضجيج حنق الشاعر على الواقع، ومفارقة عجيبة في أن يكون الرماد الذي لا قيمة له على قائمة مشترياته، فهل نزع الثبيتي إلى مقارنة بين رماد الأولين ونار المعاصرين؟ أم جمح خياله على أجنحة المثل الشعبي (النار ما تورّث إلا الرماد)؟ واعتبر مجتمعه رمادًا لنار الأولين الماجدة.

## (بين عينيّ وبين السبت طقسٌ ومدينة)

ها هو الثبيتي يؤكد ابتياعه للأساطير القديمة، بطقوسها ومدنها؛ ليختزلها في مفردة (السبت) بحمولاتها الدلالية المختلفة، لكن معنىً كامنًا يحركه السياق، يتقدم كل دلالات السبت، يطوف حول (سبت بني إسرائيل)، فما دام الشاعر

---

(١٩) عام الرمادة في عهد عمر بن الخطاب -رضي الله - في أواخر سنة ١٧هـ ، عندما جاع الناس وهلك منهم كثيرون .

قد تعرض لقومه العرب أهل (الرمل) الذي جاءه عرافاً، ثم رمز لبني إسرائيل بسبتهم الشهير؛ فإن المتلقي لا يستحضر وشيجة بين العرب والإسرائيليين في عصرنا الحاضر أقوى من قضية احتلالهم لفلسطين العربية.

إن النظر العميق في بنية التركيب وسياقه من بداية الترتيلة، وحال أهل الرمل الذين سيبتاع منهم ما يبتاعه، ليؤكد مغزى الثبيتي، عندما استخدم التعبير بالظرف المكاني (بين عيني وبين السبت) متعرضا بعمق لقضية فلسطين، وما يحول بينه وبينها، فالطقس لا يعدو أن يكون (طقس السلام) المزعوم بين العرب وإسرائيل، و المدينة ربما تكون (كامب ديفيد) [٢٠] أو (القاهرة). ولعل الثبيتي آثر الترميز العميق هنا تحديدًا؛ ليؤكد مهمة (العراف) الذي يحتمل كلامه أكثر من معنى.

وفي هذا السطر تتضح حالة التشظي التي يعيشها الشاعر، والقلق المعتمل في ذاته كلما جال نظره في واقعه، وعاد بذاكرته إلى المجد القديم.

**(خدرٌ ينساب من ثدي السفينة)**، مفردة (خدر) في دلالتها المفردة تعني الفتور والضعف، وفي دلالتها السياقية أن الفتور في جسد الأمة سار بسلاسة، وكأن المعاهدة والمصالح قد خدرت العزة وأفترت الهمم، وركن إليها القوم غير آبهين.

---

(٢٠) اتفاقية السلام المصرية الإسرائيلية في كامب ديفيد عام ١٩٧٨م .

ولعل تعبير (ثدي السفينة) أبعد مما يبدو للوهلة الأولى، دون الغوص عميقا في السياق، فالسفينة هنا لا تحتمل دلالتها الإفرادية؛ لأنها جاءت مضافة إلى الثدي البعيد جدا عن حقلها الدلالي، ولا يتواءم معها، فالسفينة التي يركبها العرب جميعا هي (القومية العربية)، وقائد السفينة مصر، وإن اشتط سياق نشاط الذاكرة، فاستحضرت (أم الدنيا) الوصف الشهير الذي يطلقه البعض على مصر، فربما يسوّغ اقتناص الشاعر هذه المعطيات وصياغتها؛ لتناسب تماما تلك المرحلة التي برع المصريون في تسويق الخدر إلى الأمة، لتبرير معاهدة السلام، فكان ثدي أم الدنيا كريمًا بالخَدَر إلى الأمة العربية، التي لم يعجب الثبيتيَّ حالها.

ثم يعود الثبيتي إلى عنوانه (ترتيلة البدء)؛ ليسوغ الآن ما يحمله هذا الديوان (تضاريس) بقوله: (**هذه أولى القراءات**) إن الترتيلة هي أولى قراءات الثبيتي لواقع أمته، الذي جعله ينصّب نفسه عرّافًا، وعارفًا بالمسالك يدل على الطريق في تضاريس هذه المعطيات، ويعيد الذاكرة إلى العنوان (ترتيلة البدء)؛ ليؤكد أنه مهتم بهذا الشأن، وهذه أول قراءة له، موحيًّا بقراءات قادمة في ذات السياق.

(**وهذا ورق التين يبوح**) اختيار الثبيتي لورق التين لا يخلو من تأكيد ارتباطه بالقرآن (والتين والزيتون)، ثم تعمده الأسطرة وذكر الأخبار التاريخية،

خاصة، وفي كتب التفسير[٢١] أن آدم عليه السلام عندما بدت له سوأته أخذ يرقع حول عورته بما يشبه الثوب مستخدما أوراق التين، فاقتنص الثبيتي هذه الفكرة ليوظفها توظيفًا مغايرًا، عندما جعل ورق التين يبوح، على عكس ما كان يستر في قصة آدم. ويعزز القول باعتماد الثبيتي على قصة آدم إيراده لـ الفعل (يعرّي) في السطر التالي ، وكأن لاوعي الشاعر يعتمل عندما أحس أن المتلقي قد يجد صعوبة في الوصول إلى المفارقة بين (يبوح / يستر) في ورق التين.

وللعلم فإن بيئة الشاعر في الطائف تزخر بشجر التين (الحماط) ولربما يحاول تلمس ما بين الحجاز وفلسطين في هذا الشأن، فالتين الحجازي مشهور، والزيتون الفلسطيني غنيٌّ عن القول، حتى أن بعض المفسرين رأى أن المقصود بالزيتون في الآية (بيت المقدس)، والآية تجمع بينهما، وبين سيناء ومكة في قوله تعال: ﴿ وَٱلتِّينِ وَٱلزَّيْتُونِ ۝١ وَطُورِ سِينِينَ ۝٢ وَهَٰذَا ٱلْبَلَدِ ٱلْأَمِينِ ۝٣ ﴾ التين: ١ - ٣، فكأن أقطاب القضية العربية كلها مجتمعة في مفردة (التين) التي اختصها الله بسورة في كتابه الكريم، واختارها الثبيتي بعناية ودقة في سياقه، فهاهي (السعودية/ مصر/ فلسطين) يستحضرها الشاعر من خلال إيراد اسم السورة (التين).

---

(٢١) تفسير القرآن العظيم، ابن كثير، شركة أبناء شريف الأنصاري، بيروت، ط ٢، ١٩٩٦م .ج٢ ، ص ١٩١ .

**(قل: هو الرعد يعرّي جسد الموت)**

عنوان القصيدة ، ومفردة (التين) بذكرها القرآني يحرض على استحضار القرآن عند كل مناسبة أو أسلوب، فالاستخدام الأسلوبي لعبارة (قل هو) التي أوردها الشاعر مرتين، يحيلنا إلى الأسلوب القرآني المشهور في مواضع كثيرة، في إشارة إلى تقوية حجته في (أولى القراءات). فها هو ورق التين الذي كان يواري السوءات ويسترها، قد بدأ البوح والكشف، وفي الانتقال إلى (قل) التفات بالخطاب من التكلم إلى الخطاب، ومن الإخبار إلى الإنشاء، فـ (الرعد) بكل قوته الأسطورية (يعرّي جسد الموت). ولعل من المناسب تأمل تدرج الشاعر الدلالي بين (البوح/ والتعرية)، إذا علمنا أن للرعد وقعه المؤثر في نفس أبناء الجزيرة العربية وهو يبشر بالمطر، وهزم الجفاف والعطش. ويجدر الوقوف عند مفردة (الموت) الذي جرد الرعد جسده من اللباس، فما الموت الذي عناه الثبيتي؟

أتراه قصد الموت الحقيقي (الفناء)؟ أم أراده تطورًا لمفردة (الخدر) الذي أصاب الأمة؟ ولعل من المناسب هنا التطرق إلى هذه المفردة في سياقات مختلفة لنكشف الفضاء الذي أراده الثبيتي بـ (الموت).

لن أتطرق لسياقات الموت الحقيقي فهي معروفة، ولكن هناك موت لا يقصد به الفناء وانتهاء عمر الكائن الحي ووجوده، ومن السياقات التي ترد فيها بهذا المعنى:

١ـ قوله تعالى: ﴿ أَوَمَن كَانَ مَيْتًا فَأَحْيَيْنَٰهُ ﴾ [٢٢]، أي كان ضالاً فهديناه، فاستعار الموت للضلال تأكيدا على فظاعة الضلال.

٢ـ قوله تعالى: ﴿ وَٱللَّهُ أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَأَحْيَا بِهِ ٱلْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَآ إِنَّ فِى ذَٰلِكَ لَءَايَةً لِّقَوْمٍ يَسْمَعُونَ ﴿٦٥﴾ ﴾ [٢٣]، فموت الأرض في الآية ليس موتًا حقيقيًّا، بل كمون الحياة فيها بسبب الجفاف، وتعود الحياة إليها بعد سقياها بالمطر.

٣ـ عن أبي هريرة قال: قال رسول الله ﷺ: "لا تكثروا الضحك فإن كثرة الضحك تميت القلب" [٢٤]، فموت القلب خواؤه من التقوى، وبرود همته.

٤ـ قول الشاعر عدي بن الرعلاء [٢٥]:

لَيْسَ مَنْ ماتَ فاستراحَ بِمَيْتٍ إنَّما المَيْتُ مَيِّتُ الأحياءِ

إنَّما المَيْتُ مَنْ يعيشُ ذليلاً سِيّئاً بالُهُ قليلَ الرّجاءِ

وبعد هذه الأدلة على أن مفردة (الموت) لا يقصد بها دائما الموت على حقيقته المعروفة، لا نستغرب أن ينزع الشاعر الثبيتي إلى هذا المعنى عطفا على

(٢٢) الأنعام ١٢٢.

(٢٣) النحل ٦٥.

(٢٤) صحيح البخاري حديث رقم ٤١٩٣ .

(٢٥) هو عدي بن رعلاء الغساني شاعر جاهلي قديم، وكان قبل الاسلام بنحو ٣٠ سنة، وقد اشتهر بالانتساب إلى أمّه رعلاء . - انظر كتاب الاشتقاق، لأبي بكر محمد حسين بن دريد، تحقيق: عبد السلام هارون (ص٤٨٦،٥١)، وخزانة الأدب، (٥٨٢-٥٨٦)، ومعجم الشعراء، للمرزباني، (ص٨٦). - ونسبة البيت لعدي في الأصمعيات، (ص ١٥٢).

الخدر، فإن تدرج في (البوح/ والتعرية)، فقد أراد – أيضاً- التدرج في (الخدر/ والموت)، فصوت الضمير العربي قد تخدر ثم مات، ولعل الرعد القادم الذي يطلقه سينزع رداء الموت عن هذا الضمير المسجى، لكنه ربما لن يحييه، بل سيعرّيه أمام ذاته فقط.

## (ويستثني تضاريس الخصوبة)

يوقد الشاعر شمعة أمل، عندما يؤكد أن الرعد عندما عرّى جسد الموت، لم يحيِهِ، بل عراه، واستثنى في هذا الموات أن تستمر خصوبته في إشارة عميقة إلى النسل (الجيل القادم) الذي لن يرتدي عباءة الخدر ولا الموت في النظر إلى قضاياه.

ومن الجميل أن يرد عنوان الديوان (تضاريس) في ترتيلة البدء، وأن تكون هذه التضاريس تضاريس الجيل القادم؛ الجيل المحاط بمفارقات العصر العجيبة، وتلوناته المتفرقة، فهل قصد الثبيتي هذه التضاريس الفكرية؟ هذا ما ستكشف عنه السياقات اللاحقة في النص.

يعود الشاعر إلى (قل: هي)، وبين (قل هو/ قل هي) استثمار لطاقة اللغة التعبيرية لقطبي الأمة (الرجل / المرأة)، ويناسب هذا تماما الدلالة الكامنة في مفردة (الخصوبة)، هذه المفردة المنتقاة بعناية فائقة، التي أجدها نقطة الالتقاء بين مستوى النص السطحي ومستواه العميق، وفيها يحاول الشاعر العودة من حالة

التشظي إلى حالة الالتئام، فإن جاء الرعد بمعناه الحقيقي ناسب الدلالة على خصوبة الأرض، وإن جاء بمعناه العميق لصرخة الشاعر، ناسب خصوبة النسل الآدمية.

**(قل: هي النار العجيبة)**

يضغط الشاعر بكل قوة على الحواس، فالرعد المحسوس بالسمع ربما لا يكفي، بل يحتاج إلى إيقاظ هذا (الميت) عن طريق حواس أخرى، فيستهدف حاسة اللمس، وحاسة البصر (بالنار)، والنار لها مالها في الذاكرة الإنسانية [٢٦]، لكن الشاعر يستبعد النار الحقيقية عندما يزيحها عن أفهامنا بوصفها بـ (العجيبة)، فأي عجائبية في هذه النار؟ فهل يجري المتلقي خلف الحدس ليعلم هذه العجائبية؟ أم يستعين بالشاعر الذي لم يتركه في مهمه الحيرة، حينما فصل في وصفها:

**(تستوي خلف المدار الحر تنينا جميلا ..)**

يرأف الشاعر بحال القارئ الذي اعتاد العوم على سطح النصوص، فيأخذ بيده من بداية النص في مستويين:

**الأول**: سطحي عام، **والثاني**: عميق.

ومن مفردة (الخصوبة) يبدأ الشاعر في إلغاء السطح تماما، ليأخذ القارئ

---

(٢٦) للاستزادة؛ انظر كتاب النار ، د. جريدي المنصوري ، مطبوعات نادي الطائف الأدبي، ١٤٣٠هـ.

إلى العمق الذي بنى عليه النص؛ ليوقد له نارًا عجيبة، مغيبة عنه لا يراها، فهي (تستوي خلف المدار)، وكيلا يفلت يد المتلقي فيتوه؛ لم يتركه يعتقد أن النار هناك خلف المدار الحقيقي، بل هي خلف المدار الحر، وتكفي مفردة (الحر) أن تصنع فضاءً الشعرية العميق؛ لتكون هذه النار العجيبة (نار الحرية) وبلوغها ليس سهلاً، فهي مستوية خلف المدار، تحتاج من يصعد إليها، ويكافح من أجل بلوغها. ويحتاط الشاعر بمفردة ( تستوي)، فلا يمكن لها أن تتدحرج وتأتي إلينا بضربة حظ، أو بانتظار، بل يجب أن نسعى إليها.

والثبيتي بطبعه في هذا النص لا يستغني عن روح الأسطورة التي ابتاعها، بل يعود إليها باستمرار، فهذه النار العجيبة ليست نارًا نحار كيف نستخدمها، ولا كيف نمسك بها، بل هي (تنين)؛ [٢٧] مخلوق قوي مخيف سلاحه النار التي ينفثها، ويحتاط ـ أيضًا ـ لفرط الخوف من منظر التنين المخيف، فيجعله (جميلا)، وكأنه يقول لقومه (هيا فقط اصعدوا، إنه جميل ومفيد ونافع).

(٢٧) التنين من الكائنات الأسطورية التي تمتلك شكلاً أفعوانيًّا ، أو شبيهًا بالزواحف ، وتتباين صفاته تبعا للثقافات المتنوعة ، لكن أشهرها التنين الأوروبي الذي يمتلك أجنحة عادة، ومتصل بفعل الشر والشيطان، والتنين الصيني الذي يشبه الثعبان الضخم، ويرمز إلى الحكمة، وتقول أساطير أخرى إنها كائنات تنفث النار من فمها أو كائنات سامة، وتروي بعض الأساطير أنها تتكاثر بالبيض وذات جسم مغطى بالحراشف أو الريش .

**(وبكارة)** يتكئ بكل قوة على الذاكرة العربية المزدحمة، فمفردة البكارة، لا يتركها السياق متمتعة بدلالتها المفردة، حيث جعلها الثبيتي في سطر مستقل، بل يشحنها بطاقات دلالية قوية، عندما تكون معبّرة عن (الشرف)، الذي افتقدته الأمة من بعد (كامب ديفيد)، ويغذي هذا الشرف بالشموخ **(نخلة حبلى)**، وفي (النخلة) ما فيها من عمق الدلالة، على صبرها وشموخها وقوتها وارتفاعها وجمالها وطيب ثمرها، فهي رمز عميق في الجزيرة العربية، ولعل شعار الدولة السعودية يؤكد هذه القيمة للنخلة، فكيف والثبيتي يجعلها حبلى، عائدًا إلى الكلمة التي جعلها محورًا للنص (تضاريس الخصوبة)، ومشبهًا لها بالأنثى اعتمادًا على إيحاء التشبيه بالأنثى ذات الأكمام في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿فِيهَا فَٰكِهَةٌ وَٱلنَّخْلُ ذَاتُ ٱلْأَكْمَامِ ﴿١١﴾﴾[٢٨]. التي توحي بأنوثتها حتى لو لم يكن التفسير مطابقا.

النخلة الحبلى، هي هذا الجيل الذي لم يستسلم، بل وقف صامدًا في فلسطين، وهذا الجيل هو الأمة، **(مخاضًا للحجارة)**، فقد بدأ مخاض الأمة بجيل يقاوم الاحتلال، ويصمد في وجهه، ولا يعترف بمعاهدة السلام، فلم يجد سلاحًا إلا الحجر، لكن هذا الحجر في مخيال الثبيتي بداية (المخاض)، وقد صدق تنبؤه، ورجال المقاومة ما انفكّوا يحاولون بكل طاقتهم وقدراتهم أن يحصلوا على سلاح لمقاومة المحتل الإسرائيلي.

---

(٢٨) الرحمن: ١١.

الجزء الثاني :

من شفاهي تقطر الشمسُ

وصمتي لغة شاهقة تتلو أسارير البلادْ

هذه أولى القراءات وهذا

وجه ذي القرنين عادْ

مشرباً بالملح والقطران عادْ

خارجاً من بين أصلاب الشياطينِ

وأحشاء الرمادْ .

حيثُ تمتدُّ جذور الماءِ

تنفضُّ اشتهاءات الترابْ

يا غراباً ينبش النارَ ..

يواري عورة الطينِ وأعراس الذبابْ

حيث تمتدُّ جذور الماءِ

تمتدُّ شرايين الطيورِ الحمرِ ،

تسري مهجة الطاعونِ ،

يشتدُّ المخاضْ

يا دماً يدخل أبراج الفتوحاتِ

وصدراً ينبت الأقمارَ والخبز الخرافيَّ

وشامات البياضْ .

آخر العهد بالثبيتي (العراف) عندما برز في ياء المتكلم في تعبيره (بين عينيّ)، ثم احتجب خلف السياق؛ لأنه انشغل بالاستقصاء، ثم حان الوقت ليظهر من جديد في الجزء الثاني من النص في قوله:

**(من شفاهي تقطر الشمس)**، نقلة نوعية وقد زادت رتبة العراف إلى رتبة نبي، تخرج الحقيقة من شفاهه شمسًا سائلة، وللصورة سطوتها المهيبة عندما تمثلها حقيقة والضوء المتوهج يسيل من فم إنسان، الشمس بكل حرارتها ووهجها ونورها وما تختزنه من طاقة تعبيرية، تخرج من بين شفاه الثبيتي، لها صوت وطعم ومنظر وملمس، مجسدة للحواس الأربع، وكل هذه الطاقات لمفردة الشمس التي لا نتعامل معها إلا بحاستي البصر والإحساس بحرارتها، استطاع الثبيتي أن يحشدها ويضاعفها بعمق الشاعرية باستخدام لفظين زادا طاقة مفردة (الشمس)، وجازا بها معناها الحقيقي إلى معنىً أعمق، فمفردة (الشفاه) جعلت الشمس محسوسة بالسمع؛ لأن ما يخرج من بين الشفاه مسموع، ومفردة (تقطر) جعلت للشمس جسمًا سائلاً، نستطيع تحسسه بحاسة اللمس، وكذلك نستطيع تذوقه بحاسة التذوق، ولم يغب عن المشهد من الحواس إلا حاسة الشم، وربما يحتمل حضورها.

ولشيوع الأسطورة في شعر الثبيتي فمن غير المبرَّر تجاوز هذه الصورة دون التفاتة إلى (الشمس)، والزخم الأسطوري حول هذا السراج الوهاج الكبير في الكون وعلاقتها بالحياة الإنسانية، والقيمة الكبرى التي تمثلها في حياة

الكون ومخلوقاته جميعا، حتى ألّهتها بعض الأمم سواء في جزيرة العرب أم في الحضارات الأخرى، وهي رمز القوة والخصب والعدل والضياء والحياة واللهيب. لكن سياقها في قصيدة الثبيتي يجعلها توافق تماماً ما قاله نصرت عبدالرحمن: "وتدلُّنا الصفات الَّتي كان العرب يسبغونها على (الشَّمس)، والَّتي كانوا يكنُّون بها عنها، كما تدلُّنا أسماء الأصنام الَّتي اتَّخذوها لعبادتها، على أنَّها كانت لدى عبادها من الجاهليين وغيرهم إلهةً للخير والخِصبِ، ومصدرًا للعدل والقانون، ونقمةً على الظَّالمين والمجرمين. فقد كانت تُسمى بـ( ذات الرّحاب)، و(ذات الغدران)، و( ذات اللَّون الذَّهبي)" (٢٩).

أرجأتُ الحديث عن (احتمالات السواد) في مفتتح النص، السواد الذي تعهد الثبيتي باستقصائه، فاستقصاه، وجاء دوره الآن لعلاجه، والسواد يأتي من لون الليل والظلام بكل ما تحمله هذه المعاني من دلالات، والشمس هي الوحيدة القادرة على دحره وكشف حقائق الأشياء التي يخبئها، ولأن العراف لا يقدم أكثر من الاستقصاء، فقد ارتقى الشاعر إلى درجة أعلى من العرافة، درجة النبي الذي سيزيل هذا السواد بشمس الحقيقة التي تقطر من بين شفاهه.

وهنا بالتحديد نكون في أمس الحاجة للعودة إلى ما ابتاعه الثبيتي عندما (ابتاع أساطير ووقتًا ورماداً)، فهل ابتاع إلهة الخير (الشمس) وشربها، ثم جاء بها

---

(٢٩) التَّفسير الأسطوري للشِّعر الجاهلي، نصرت عبدالرحمن ، مجلَّة فصول، العدد: ١،المجلد: ٣، السنة: ١٩٨١ ، ص ١٢٩ ـ ١٣٠.

تقطر من شفاهه؟ خاصة والثبيتي يؤكد على مهمته (استقصاء السواد)، وإن لم يستحضر، كاشفًا لمجاهل هذا السواد، فبأي شيء سيعبره، وبأي أداة سيزيله، فكان استحضاره للشمس دقيقا حسن التأليف.

ثم لا يكتفي الشاعر بما سبق، فقد تحرك في ذهنه أن الشمس تختفي أحيانا، واختفاؤها من الكون يعني الليل والسواد، فماذا إن اختفت من شفاه الشاعر؟ فكان الجواب:

**(وصمتي لغة شاهقة تتلو أسارير البلاد)**

الصمت هي الحالة التي لا ينطق فيها الإنسان، ولا أبالغ إن قلت أن الصمت هو السكوت والسكون حتى عن الإشارة الجسدية الموحية بالقول، لكن الثبيتي رفض الاستسلام لهذه الفكرة، فجعل صمته الساكن لغة، ولا غرابة أن يكون لغة، ما دام إنْ تحدث خرجت الشمس من بين شفاهه، ولا يكتفي باللغة فقط، بل يتزيّد في وصف هذه اللغة أنها شاهقة، وأنها (تتلو). وفي مفردة التلاوة معنى الاتباع لتناسب الاستقصاء في بداية النص، فبعد الاستقصاء قطرت الشمس، لتأتي لغة صمت الشاعر الشاهقة تتبع (أسارير البلاد).

وتتعاضد مفردة (تتلو) مع (الترتيلة)، مع العبارات والأساليب القرآنية التي تحدثت عنها في النص؛ لنكتشف تأثير التراث الديني والعربي في ثقافة الشاعر، ونزعته إلى المقارنة بين المجد القديم وما آل إليه حال الأمة.

والأسارير جمع الجمع للأسرار وتطلق على خطوط الكف والجبهة، وإن ربطنا هذه الأسارير بعنوان الديوان (التضاريس)؛ وجدناها تأخذنا في ذات الغاية، فالتضاريس الأرضية في جغرافيا البلاد العربية، تتبعها – أيضاً- تضاريس اجتماعية ودينية وسياسية، وخطوط في وجه الوطن والأمة، توحي – أيضاً- في مجموعها بالسر، فعندما يصمت الشاعر، فهو يتتبع أسرار هذه البلاد، فامتعاض الشاعر من حال الأمة، واستقصائه للسواد، جعله ينشئ أنساقاً أخرى في مخيلته، يتتبع سر الهزيمة الداخلية للذات العربية، وقد هادنت المحتل وخضعت لشروطه القاسية.

إن حركة طي النص من خلال العودات إلى المفتتح ميزة من ميزات الثبيتي، تؤكد عودته من اللاوعي، وضرورة ربط أجزاء النص ببعضها، في حرص لافت للنظر، والشاعر يحافظ على (الوحدة العضوية) للنص، وهذا ما أوحى به العنوان، ثم نجده يقول مرة أخرى:

(**هذه أولى القراءات**)، وفي إعادتها تأكيد على أنها ما تزال القراءة الأولى، فلا يتوهم المتلقي أن هذا المقطع من النص قراءة جديدة مغايرة، واللافت أيضا أن الثبيتي بعد هذه العبارة في الجزء الأول أتى (بورق التين)، وبعده الأسطوري، فبم سيأتي بعد تكرارها في المقطع الثاني من النص:

**(وهذا وجه ذي القرنين عاد)**

يعول الشاعر على البعد الأسطوري؛ ربما لبلوغ العمق الذي يرومه، وقد

استحضر قصة (ذي القرنين) المذكورة في القرآن الكريم: ﴿ وَيَسْـَٔلُونَكَ عَن ذِى ٱلْقَرْنَيْنِ قُلْ سَأَتْلُوا۟ عَلَيْكُم مِّنْهُ ذِكْرًا ﴿٨٣﴾ ﴾ (٣٠).

ذو القرنين شخصية أسطورية قديمة تناقلتها الشعوب والثقافات والأديان واختلفت هذه الشخصية حسب المرجعيات والثقافات التي تكيّفها إلى منطلقاتها الفكرية ورؤيتها للكون (٣١)، وإثبات هذه الأسطورة في القرآن الكريم يخرجها من سياقها الأسطوري إلى القصص القرآني في الثقافة الإسلامية. وما يعنينا في ذكر (ذي القرنين) هو تتبع الإشارات السياقية التي اعتمدها الثبيتي، ليكون ذكر ذي القرنين ملائماً للسياق الذي أسس له الشاعر. وقصد الثبيتي اتخاذ شخصية ذي القرنين قناعاً يعبّر من خلالها عن رؤاه، ويختزل في التعبير بهذا القناع مساحة الأنا، التي نلحظ ظهورها ثم اختفاءها سريعا في الالتفاتات الذكية للخطاب الشعري.

اختلفت الروايات في ذي القرنين، وقد رأته بعضها بوصفه ابن ملك اليمن ذي المراثد، ومرة ملِكًا بينه وبين السماء مَلك اسمه (روفائيل) يزوده بالأخبار، وأخرى نبيًا يأتيه الوحي الإلهي، ومرة رجلاً صالحاً كالخضر تأتيه

---

(٣٠) الكهف: ٨٣.

(٣١) للاطلاع على كل الإشارات الواردة حول أخبار ذي القرنين المذكورة في البحث انظر، أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، د.محمد عجينة، دار الفارابي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ج٢، ص ١٢٨ وما بعدها.

الأخبار السماوية عن طريق الرؤى المنامية، لكن الروايات كلها تتفق على جوهر أساسي هو (بطولة ذي القرنين). وفي هذا مجتمعا ما يقوي انتقال الثبيتي من مرتبة العراف إلى مرتبة النبي، ومجيء ذكر ذي القرنين يعزز هذه الرؤية.

ما الإشارة التي يروم الثبيتي رسمها من ذكر ذي القرنين؟

**هنالك إشارتان:**

**الأولى**: ظاهرية، وهي بطولة ذي القرنين وفصله بين يأجوج ومأجوج ببناء السد العظيم، وغياب البطل في مجتمعنا العربي.

**الثانية**: عميقة، فالثبيتي المتنبي، صاحب القدرات الخارقة الذي تقطر الشمس من شفاهه يمثل شخصية ذي القرنين، ونلاحظ مناسبة ذكر (الشمس) وكأنه يمهد لإيراد ذي القرنين، الذي بلغ مغرب الشمس ومطلع الشمس، وفي سياق أحلامه الأربعة -حسب الأساطير- أنه بلغ السماء، وعلق سيفه على الثريا، وحمل الشمس في يد والقمر في الأخرى، وسار بهما تتبعه الكواكب، فالشاعر قد استقى الشمس وشربها حتى أصبح مضيئًا، ثم عاد إلى قومه، الذين يشبهون القوم الذين بلَغَهم ذو القرنين، وبنى لهم السد، وهم في سياق الآية الكريمة (لا يكادون يفقهون قولاً)، وهذا يناسب تماما ما يريد الثبيتي قوله، فأمّته العربية متبلدة خدِرة، لا تكاد تفقه ما تريده، والشاعر يحمل همّ مساعدتها وإنقاذها.

ملامح عودة ذي القرنين يرويها الثبيتي بتفاصيل جديدة من وجهة نظره، وتناول الثبيتي للأساطير والرمز بها لما يروم التعبير عنه من تقنياته الخاصة

والمميزة، إذ يكتفي بجوهر الأسطورة، ثم استثمار طاقاتها الأخرى في تفصيل رؤيته، فوجه ذي القرنين العائد:

**(مشربا بالملح والقطران عاد)**

يركز الثبيتي على أسطورة ذي القرنين ويتقصى تفاصيلها؛ لإسقاطها على الواقع الذي تعيشه أمته، فذو القرنين سافر كثيراً وجاب البحار وأرض الإنس وأرض الجن وأرض الملائكة، فعاد مشربًا بالملح، وللملح خاصيته في حلم ذي القرنين الذي رأى في منامه أنه يشرب البحار بحرًا بحرًا، ويأكل الجبال جبلاً جبلاً، فكأن الشاعر قد شرب المعرفة بعد صمته الفصيح وهو يتأمل حال الأمة، لكن القطران (عصارة الحطب السائلة) مفارقة جديدة للثبيتي، فلم يرد في قصة ذي القرنين، بل ورد بلفظ (القِطر) أي النحاس المذاب، لكن الثبيتي طوره إلى (القطران)؛ تبيانًا للضنك الذي لقيه من استقصاء السواد، حتى اكتسى وجهه لون القطران القاتم، هذا إن آمنّا برؤية أن الثبيتي أسقط رمز ذي القرنين على شخصه.

في رحلة ذي القرنين مرّ على أرض الجن، وعلى جهنم (أرض في المغرب) فكانت رحلة مضنية، و رحلة الثبيتي لاستقصاء السواد لا تقل إضناءً وتعبًا عن تلك الرحلة، فقد خرج الثبيتي:

**(خارجا من بين أصلاب الشياطين وأحشاء الرماد)**

رحلة الثبيتي السامية لاستقصاء السواد لها محرك حقيقي، كما حركت

رغبة الخلود ذا القرنين؛ ليرتحل في الصعوبات والأهوال ليبلغ عين ماء الحياة، فيشرب منها وينال الخلود، لكنه لم يبلغها. أما رحلة الثبيتي، فمطمحها استقصاء السواد، وبلوغ ماء الكرامة والعزة لأمته المنحدرة:

**(حيث تمتد جذور الماء)**

امتداد جذور النبات بحثًا عن الماء صورة واقعية حقيقية، لكن أن يتخذ الماء جذورًا، فعمَّ يبحث الماء؟

الشاعر الخارج مشربًا بالملح، والقطران، الخارج من بين أصلاب الشياطين، والمنبثق كالفينيق من (أحشاء الرماد)، خرج وبه عطش شديد إلى الكرامة، لم يجد ماء كرامة يرويه، فماء الكرامة ليس موجودًا على السطح، بل انسابت جذوره إلى الأسلاف، يبحث عنهم في قبورهم؛ لأنه لم يجد من يستحق هذه الكرامة على السطح، عاد الماء إلى الماضي الأبيض في عز الأمة العربية، كما كان يفعل الماء المتدفق من عين الحياة حينما شرب منه الخضر فنال الخلود، ثم لاحظَ أنه لا يعود إلى منبع تدفقه، فعلِم أن ذا القرنين يئس وخابت أمانيه بعدما أخبره.

وفي رمزية الماء الكثير والكثير، فهو إكسير الحياة، والرواء، والنقاء والشفافية المطلقة، وهذا ما يراه الثبيتي في أسلافه. لكن هل نال الثبيتي مراده، أم خابت أمانيه كما خاب طموح ذي القرنين ؟

## (تنفضُّ اشتهاءات التراب)

صورة معبرة بقوة اللغة وعمق الدلالة، فمفردة (تنفض) تصور حالة اليأس التي امتلأت بها روح ذي القرنين عندما تعب ولم يبلغ طموحه، فانفضّت وتفرقت اشتهاءاته بقسوة. والاشتهاء أعمق تعبيرًا ودلالة من الأمنية والطموح؛ لأنه يؤكد الحاجة الملحة للمشتهي، فعندما أدرك ذو القرنين حقيقة الموت المرة، وأنه سيعود إلى التراب كما خُلق، وأنه لا يملأ عين التراب إلا التراب؛ انفضّت اشتهاءاته، وخاب أمله، فهل وصل الثبيتي إلى هذه القناعة؟

هل تسرب إلى ذاته اليأس وتفرقت اشتهاءاته بقسوة كما تفرقت اشتهاءات ذي القرنين، وانفضت عن روحه؟

## (يا غرابا ينبش النار)

انتقل السياق من الإخبار إلى الإنشاء انتقالاً مفاجئًا يناسب تماما (انفضاض) الاشتهاءات المفاجئ، وبأسلوب النداء ينتقل الثبيتي إلى فضاء جديد، إلى فضاء الشؤم (الغراب) الطائر الذي تكتنز الذاكرة الإنسانية بالكثير والكثير عنه[٣٢]، فتقرنه ـ على الغالب ـ بالشؤم والفناء والدمار، وهذا ما نزع إليه الثبيتي تماما، فانفضاض الاشتهاءات ليس نبأً سارًا، أخرج الثبيتي إلى التنهد، إلى الالتفات إلى أي شيء يعلق عليه عتبه، ويبث إليه حسرته، فكان (الغراب)،

---

(٣٢) انظر الغراب في الشعر الجاهلي الرؤية والتشكيل، أحمد الهلالي، مطبوعات نادي الطائف الأدبي، دار الانتشار، ط١، ٢٠١٣م.

الغراب الذي ينبش النار، فأي (نار) ينبشها الغراب؟ وهل السر في النار أم في الغراب الذي لا يأبه بها؟

أم هل هي النار العجيبة التي تستوي خلف المدار؟ تلك النار التي جمّلها الثبيتي وأجج صدورنا لبلوغها خلف المدار، نار الحرية؟ هل ماتت تلك النار، ووقف الغراب على جيفتها ينبش؟.

ربما، فقد غارت جذور الكرامة، وذهبت بعيدا، ولا وقود للأمة أن تبلغ تلك (النار العجيبة) نار الحرية والتنين الجميل، وها هو الثبيتي يتحسر على جثتها التي كان أول الواقفين عليها الغراب، نذير الشؤم والبين الذي ـ أيضا ـ:

**(يواري عورة الطين وأعراس الذباب)**

يسخر الثبيتي بحسرة من واقعه، وقد انطفأت نار الحرية وغار ماء الكرامة، باستحضاره قصة الغراب مع ابني آدم في قوله تعالى:

﴿ فَبَعَثَ ٱللَّهُ غُرَابًا يَبۡحَثُ فِي ٱلۡأَرۡضِ لِيُرِيَهُۥ كَيۡفَ يُوَٰرِي سَوۡءَةَ أَخِيهِۚ قَالَ يَٰوَيۡلَتَىٰٓ أَعَجَزۡتُ أَنۡ أَكُونَ مِثۡلَ هَٰذَا ٱلۡغُرَابِ فَأُوَٰرِيَ سَوۡءَةَ أَخِيۖ فَأَصۡبَحَ مِنَ ٱلنَّٰدِمِينَ ﴿٣١﴾ ﴾ (٣٣).

فهل استحضر الثبيتي الغراب بصورتيه الإيجابية والسلبية في الذاكرة الإنسانية، أم استحضره في دلالة واحدة فقط؟.

(٣٣) المائدة ٣١.

لو قطع السياق على قوله: (يا غرابا ينبش النار)؛ فستكون دلالة الشؤم هي المسيطرة على المشهد، لكن اتصال السياق يقلب المعادلة، فيخرج من ضيق الشؤم؛ ليعيد لمعان صورة الغراب عندما علّم ابن آدم دفن جثة أخيه حسب الآية، فتكون صورة الغراب على النحو الآتي:

يقف الغراب على جثة نار الكرامة، ينبشها، ليس لأكلها فهو لا يروم كرامة، بل يحاول أن يحييها؛ لتشتعل مرة أخرى، ففي إحيائها مواراة لعورة الأجساد التي تحيا دون كرامة، فالطين إن لم تجففه النار وحرارة الشمس، اسودَّ وتعفن، وتكاثر عليه الذباب، ولم يعد صالحا للاستخدام، فأواني الفخار لا يستخدمها الإنسان إلا بعد أن يشويها في النار، وكذلك الإنسان العربي لا حياة له دون كرامة ودون حرية، وإن حيي دونهما؛ ستتداعى عليه حتى أتفه الأمم وأحقرها، كما يتداعى الذباب على الجيف.

وبإعادة النظر في صورة الغراب مرة أخرى، فإن الشاعر تعمّد ألا يعطف الفعل يواري على ينبش، حيث فضّل أن يبقي السياق إيهاميا في هذه الجزئية بالتحديد، فلو قال:

( ياغرابا ينبش النار ليواري ...) لكانت المواراة نتيجة للنبش، لكن الشاعر آثر بتر العلائق، وكأننا أمام أحداث دراماتيكية، وبين الغراب والنار كلام محذوف، يجب أن نتأوّله:

**يا غرابا ينبش النار**

فلم تستجب لنبشه، ثم عندما يئس من حياتها، عاد للدفن مهنته القديمة:

يواري عورة الطين ...

وللغراب في الذاكرة العربية قصتان :

١ ـ **الأولى**: كانت تعليم الدفن لقابيل عندما قتل أخاه هابيل كما في الآية السابقة. وهذه تناسب المواراة.

٢ ـ **الثانية**: إرشاده لـ (رعوم) أم النبي صالح عليه السلام، إلى قبر زوجها، ليحييه الله ثم يواقع زوجته، فيموت، وتحبل بنبي الله صالح [٣٤]. وهذه القصة تناسب (النبش).

وحسب التأويل الثاني فإن الغراب يئس من حياة نار الحرية، فكان عليه واجب مواراة (عورة الطين)، دفنها وطمرها في التراب، حتى يجنبها التعفن الزائد بسبب تكاثر الذباب عليها، حتى جعل الشاعر هذا المخلوق التافه المستقذَر في الثقافة العربية (الذباب) يقيم أعراسه، كناية عن الكثرة، وقد صارت الأمة في ذيل الأمم في نظر الشاعر، تتآمر عليها حتى أضعف الأمم وأقلها مجدا. والموت بشرف أجمل في عرف العربي، ولا يغيب عن الذاكرة قول عنترة بن شداد[٣٥]:

---

(٣٤) موسوعة أساطير العرب ، محمد عجينة، ج١ ـ ص ٣٢٦ ـ ٣٢٧ .

(٣٥) شرح ديوان عنترة بن شداد ، دار الكتب العلمية ، بيروت ط١ ، ١٩٨٥ ، ص ١١١ .

**لا تسقني ماء الحياة بذلة بل فاسقني بالعز كأس الحنظل**

وما يُقوّي هذا التأويل ويجعله في سياقه تكرار قول الثبيتي:

**(حيث تمتد جذور الماء)**

تكرار هذه التعبير لم يكن عبثيًا، فالطين بحاجة إلى نار تجففه، أو إلى ماء يعيد إليه خصائصه، فجعل الشاعر الماء يرسل جذوره ليحصل على تلك الخصائص التي فقدها، يبحث عنها في جوف الأرض، في قبور الأسلاف الشرفاء، الذين ماتوا بعزة، لكن هذه المرة يمتد شيء آخر غير جذور لماء:

**(تمتد شرايين الطيور الحمر)**

الشرايين أيضا تمتد، لكنها شرايين طيورٍ حمر، فما هذه الطيور الحمر التي تمد شرايينها مع جذور الماء؟

الحقيقة التي تفرض نفسها أن الشاعر دقيق في تعابيره، يضع اللفظ في مكانه المناسب، محافظاً على كافة علائقه السابقة واللاحقة له، فمثلا:

١ ـ عندما استخدم التعبير (حيث تمتد جذور الماء) أول مرة جعل النتيجة المرة (اليأس)، وعدم الحصول على شيء: (**تنفض اشتهاءات التراب**) .

٢ ـ عندما استخدم التعبير ذاته للمرة الثانية أخّر النتيجة، وزاوج امتداد جذور الماء بامتداد شرايين الطيور الحمر، وجعل النتيجة فيها بعدهما.

وفي مزاوجة امتداد الجذور بامتداد الشرايين مشاكلة ومشاكهة، فالجذور تشبه الشرايين، وكلاهما يعبره سائل رئيس في حياة الكائن الحي.

وهنا عجيبة أخرى، فجذور الماء هذه المرة ربما كادت تنجح في بلوغ مرادها، لكن تزامَنَ امتداد شرايين الطيور الحمر مع امتدادها، فجاءت النتيجة الصادمة: (**تسري مهجة الطاعون**) ، فما هذه الطيور الحمر؟، وما علاقتها بالطاعون؟.

هذه الطيور الحمر في نظر الشاعر هي حائل بين بلوغ جذور الماء لمنابع عزة العربي، وبناء على النتيجة الصادمة المؤذية، فإن هذه الطيور تقوم بامتصاص هذه العزة، أو تشويهها، أو صرف جذور الماء عنها.

الثبيتي يلمّح إلى (مصاصي الدماء)؛ لأن هذه الشرايين تعمل عمل الجذور فهي تذهب لتمتص، ولكي يؤكد هذا المعنى؛ فقد اختار اللون الأحمر لهذه الطيور، وبطبع العربي دائما ما يرى في الطير قدرات خارقة لسرعته ومهارته في المناورة، وعلوّه وبُعد مناله على الصائدين، وكذلك الطير يرى من الأعلى، فرؤيته أوسع بناء على ذلك العلو الشاهق.

وفي تأمل سياق (الطيور الحمر) في النص، والتعمق في العلامات السابقة واللاحقة له، فإن هذه الطيور ترمز إلى القوى الغربية، قوى الاستعمار وامتصاص دماء الشعوب النامية في نظر الشاعر، وما تلك الشرايين التي تمدها إلا لنهب مدخرات الأمم المادية والثقافية، حتى استطاعت أن ترد أبناء الأمة عن استحضار روح أسلافهم، حينما عمدت إلى تشويه الإرث العربي في نظر أبناء الأمة من خلال بعض مقاصد الاستشراق، ومناهج الشك التي اعتملت في أفكار الأجيال الحديثة.

اختيار الثبيتي للطيور ليس اعتباطيًا؛ لأن الطيور هي التي تهاجر من قارة إلى قارة، وتأتي من البعيد دائما، واختياره للون الأحمر في وصف الغربيين ليس اعتباطيا ـ أيضًا ـ، فلون الغربيين بياض مشرب بحمرة، ولو استخدم مفردة (البيض) بدل الحمر، لما آتى التعبير ثماره، لما تختزنه الذاكرة العربية من شرف اللون الأبيض دليل النقاء والعفة والصفاء، أما اللون الأحمر، فهو لون الدم والموت والنار والخطر الداهم، وله شأنه البالغ في الذاكرة العربية.

حيلولة شرايين الطيور الحمر دون بلوغ جذور الماء مبتغاها، يفرز النتائج المرّة التالية:

**أ ـ تسري مهجة الطاعون**. يشحن الشاعر هذا المعنى المخيف بدلالة تقلب موازين الدلالة، عندما يدخل مفردة (مهجة) وكأنه يعبر عن شوق هذا المرض المميت للأجساد الخاوية من الكرامة، التي تركت الطيور الحمر تستوطن أوطانها، وتمتص خيراتها، وتقلّب أفكار أبنائها، وتصرفهم عن الإرث الحضاري الكبير الذي خلَّفه أسلافهم.

**ب ـ يشتد المخاض**. يعود الشاعر لذكر المخاض مرة أخرى، بعدما ذكره في الجزء الأول من النص (مخاضًا للحجارة). لكن ذلك المخاض كانت له ظروفه المواتية، فأنتج الحجارة المقاومة للاحتلال على الأقل، أما هذا المخاض المشتد، فهو نتيجة الهلع، وقد ماتت نار الحرية، وغار ماء الحياة، وسرت مهجة الطاعون، فلم ينتج هذا المخاض الشديد شيئًا، بل تركه الشاعر في اشتداده،

وأبقاه مفتوحًا لكل الاحتمالات، فربما تصحو الأمة، أو ربما تلد جيلاً يستطيع النهوض بها، أو ربما تموت، وغيرها من الاحتمالات. وقد تجاوزه الثبيتي إلى إنشاء جديد:

**(يا دماً يدخل أبراج الفتوحات)**

تحسرٌ عميق، بعد فاجعة (العراف/ النبي) من حال أمته، ويأسه العميق، ليمتد صوته مع جذور الماء، وشرايين الطيور الحمر، إلى الدم العربي الأصيل، ذلك الدم الرفيع الذي اعتاد النصر والفتوحات، بل اعتاد دخول (أبراج) الفتوحات محلقًا كالفينيق في سماء العزة.

ربما يحاول الثبيتي أن يوقظ ذلك الدم، ربما يستنجده ليدرك الطين العاري، يمده بما ينقصه ليحيا من جديد معززًا مكرمًا، يستحثه لينهض فيطرد تلك الطيور الحمر عما بقي للطين العاري من إرث الوطن الكبير، كما كان يطردها قديما، وفي ذكر (الفتوحات) يفتح الثبيتي الدلالة على مصاريع التاريخ العربي والإسلامي المجيد، وإيرادها هنا في هذا السياق يذكي اتجاهين يتواءمان في إيقاظ الأمة، هما:

١ ـ العودة إلى التاريخ ومراجعة مجد الأمة.

٢ ـ الحذر من الانحسار والتراجع المريع، وسيطرة الآخر في انقلاب مشهد الماضي في حركة عكسية لـ (الفتوحات).

**(وصدراً ينبت الأقمارَ والخبز الخرافيَّ)**

ثم يعطف النداء إلى (الصدر)، وللصدر دلالاته المتعددة عند العربي، لكن السياق يجعل أي صدر غير صدر الأم الحنون باهتًا هنا، فبعد أن نادى ذكورة الدم، نادى أنوثة الصدر الدافئ، فإن كان في الدم الرواء، ففي الصدر الغذاء، عندما ينبت أقمارًا، وخبزًا (خرافيًّا)، فقد كانت الأمة قوية؛ لأنها تملأ قلوب أبنائها بالسمو والرفعة، وتغذّيهم بالصبر والجلد والطموح، لكن هذا الغذاء لا يبقى على حاله في الأمة اليوم، فهو بعيد كالقمر، ومستحيل كالخرافة. ولأنه كذلك يمسح الثبيتي (استقصائه للسواد) بخاتمة (**شامات البياض**)؛ ربما ليطهّر روحه المتعبة بذكر ذلك الماضي الأبيض للأمة، ذلك الماضي الذي ما ينفك الثبيتي ينهل منه، ويستحضره في جل قصائده بصور مختلفة، لم تعِقْه شرايين الطيور الحمر، ولا عصرانيته، وربما ليفتح نافذة أمل بحياة الأمة ونهوضها.

في خاتمة هذه القراءة التأويلية ثمة معجم شعري مثير يستوجب أن أضعه بين يدي القارئ، وأجعل خاتمة القراءة من خلاله :

**القرآن** ( ترتيلة/ السبت/ التين/ يتلو/ ذو القرنين/ الغراب/ يواري ).

**الألوان** ( السواد/ الرماد/ الحمر/ البياض ).

**التربة** ( الرمل / الحجارة / التراب / الطين / التضاريس / الخصوبة ).

**السوائل** ( القطران / الماء / الدم ).

**الأساطير** ( أساطير / ورق التين / النار / التنين / ذو القرنين / الغراب / الدفن / الفينيق ( ضمنيًّا ) / أصلاب الشياطين ).

**الكائنات الحية** ( الغراب / الذباب / الطيور الحمر ).

**الأنوثة** ( الثدي / البكارة / الحبل / المخاض / الصدر ).

**النبات** ( التين / النخلة / الجذور / ينبت ).

**الجسم** ( العين / الجسد / الشرايين / الثدي / الشفاه / البكارة ).

تأمُّل هذا المعجم الشعري الغزير، يشي بثقافة الشاعر الواسعة في التاريخ والقرآن، وعمقه وبعد نظره في التصوير، وبراعة الشاعر في استحضار الماضي في أبهى حلل الشعرية الحديثة، ونزعته الإيحائية، باستخدام الأسطورة، والرمز، والرمز العميق.

وكذلك في استحضار الخطاب القرآني في النص ذكاء شعري في مخاطبة العاطفة الإسلامية، وتذكيرها بالخطر الداهم، وإذكاء الخوف على الهوية بتقديم التنازلات تحت ذرائع الضعف والمعاصرة.

وفي توزيع هذا المعجم على جسد النص بدقة متناهية تبيان لرسالة الشاعر ودرايته بمجتمعه، وكيف يستطيع استقطاب القارئ من سطح النص والتدرج به إلى العمق؛ ليعيش القضية، ويتلقى الرسالة بوضوح وشفافية.

اتكاء الشاعر على الرمزية العميقة، خصوصًا في استحضاره للآخر (السبت/ الطيور الحمر)، يحملنا إلى تأوّل مراميه، التي تدعو أبناء الأمة إلى

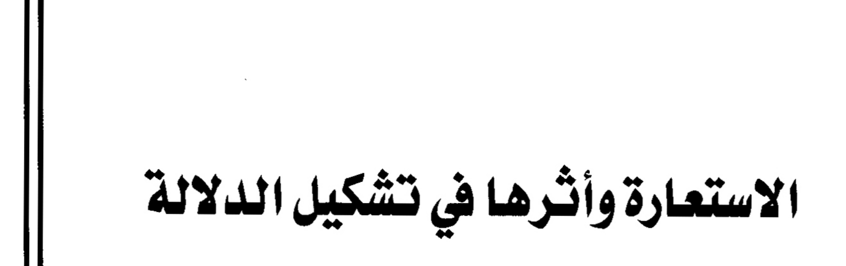
تدارس شأن أمتهم بمنهجية عملية بعيدًا عن الأضواء والضجيج، بل بذكاء التخطيط الممنهج الفاعل اتكاءً على الإرث الأبيض الذي بين أيديهم.

كذلك نزوع الثبيتي إلى عمق الشعرية يؤكّد عدم اقتناعه بالطرح المباشر الذي ولّد حالة التبلد في كثير من أبناء الأمة؛ لأن الطرح المباشر سريع التأثير، لكن هذا التأثير سريع الزوال من الذوات، لا يلامس العمق في الذوات، ولا يحرك كوامن الحس، الذي يحتاج إلى التأمل العميق.

بعد الثبيتي عن خطاب جلد الذات المباشر، وتميزه بالتفاتات الخطاب والإسقاطات الرمزية الدقيقة.

## وختام الختام

آمل أنني وُفقتُ في الاعتماد على التأويلية في شقيها التاريخي والسيميائي لبلوغ العمق الذي رسمه الشاعر الثبيتي، وكما تبين نظرية التأويل الحديثة، فإن النص يبقى مفتوحًا لأكثر من تأويل، ولا يمكن لمتأوِّل أن يجزم بأن تأويله هو التأويل الصحيح، والوجهة الحقيقية للنص؛ لأن التأويل ـ كما أسلفت ـ مقاربة ليست قطعية، وتبقى احتمالا ضمن احتمالات أخرى قد يراها مؤولٌ آخر، لكنه لا يُعدُّ رديئًا ما دام محركه وباعثه الرئيس داخل النص بمعطياته وإحالاته، وخارج النص: الواقع والتاريخ بأحداثهما المحال إليها. والله أعلى وأعلم.



# الاستعارة وأثرها في تشكيل الدلالة في الخطاب السردي المعاصر

## مقاربة ظاهراتيَّة لرواية التبر لإبراهيم الكوني

د. منال عبدالعزيز العيسى

كلية الآداب – جامعة الملك سعود

# ملخص البحث

تتمحور إشكالية الموضوع في البحث عن أشكال التعبير الجديدة وأثرها في المعنى والدلالة في اللغة السردية المعاصرة، فالتصورات الجديدة التي تمخضت عن تحديات العصر وتناقضاته في ظل العولمة، فرضت على الخطاب السردي شكلاً جديدًا في المنظومة الخطابية العربية، حتى أن الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، خاصة بين الشعر والرواية، تبددت، وأصبح التكثيف الاستعاري ضرورة لازمة وملحة في تشكيل المعنى، وتحولت اللغة السردية الواقعة في الدرجة الصفر من طابعها المتمركز في المطابقة إلى الإيحائية عبر الانزياحات في درجاتها المختلفة .

# Abstract

## Metaphor And Its Impact On Forming Meaning In Contemporary Narrative Discourse:

## A Phenomenological Approach To Ibrahim Al-Koni's novel

## *Al-Tibr* ( GoldDust)

This paper aims at exploring the new modes of expression and their impact on forming the meaning incotemporary narrative language. The new perceptions,created by today's challenges and contradictions in the context of globalization, have imposed on the narrative discourse a new form of Arabic rhetorical system in which the boundaries between literary genres, especially between poetry and the novel , has been dissipated, and the metaphorical condensation has become an absolute necessity in the formation of meaning, and the conventional zero degree language of narrative has becomeincreasingly suggestive due to the employment of linguistic deviations in various degrees.

تتمثل الإشكالية التي سأناقشها في هذا البحث في مدى تحول لغة الخطاب الروائي المعاصر من خلال التكثيف الاستعاري الذي نقل اللغة من مجال المطابقة إلى الإيحائية، بل وإلى أقصى حدود الانزياح، إن الاستعارة بمفهومها البلاغي عند النقاد والمنظرين البلاغيين القدامى، والتي كانت تنتمي إلى الشعر، ونوعاً ما إلى النثر[1]، تحولت اليوم من نمطية المعايير إلى استعارات غامضة، وغالبا ما تلتصق باللامعقول عبر مواقف خطابية ميتافيزيقية من خلال التداخل الحاصل بين الخطابين السردي والفلسفي.

ولقد استطاعت أعمال روائية كبرى أن تتخطى عتبة الأجناس الأدبية بخرق الحدود الفاصلة بينها بفضل الاستعارة التي أسهمت بشكل واضح في خلق لغة جديدة للسرد، لغة تختزل الكلمات، وتخرق الموضوعية، وتستقصي المجهول.

وسأتناول في هذا البحث أنموذجاً للكاتب الروائي إبراهيم الكوني في رواية **التبر**، مركِّزة في ذلك على أثر التعبير الاستعاري في تشكيل الصورة والدلالة في الخطاب السردي المعاصر.

**ويرجع اختياري للمدونة إلى اعتبارين:**

**الأول** : هو استعمالات التعبير الاستعاري عند الكاتب الروائي إبراهيم

(١) Aristote, Rhetorique presentation et traduction par Pierre Chiron Flammarion,2007 page 443

الكوني الذي يمثل النزعة التأملية في تصويره لانشطار الذات ونداء المجهول في فضاء لا يعرف سوى ترتيبه الخاص.

**الثاني** : أن روايات إبراهيم الكوني هي من الأعمال التي ابتدعت أشكالا جديدة للرواية في فترة ما بعد الحداثة، وذلك من حيث استخدامها لفنيات وتقنيات متطورة من خلال اعتمادهما على الاستعارة في تصوير العالم الداخلي والعالم الخارجي بكل قضاياه المعقدة، يضاف إلى ذلك كله تحول اللغة في الرواية المعاصرة من مستوى الخطاب التواصلي الآني إلى لغة تحطم وتهدم وتتحول، لتعطي شكلاً جديداً للغوص في متاهـات الذات، والكشف عن المتناقضـات النفسية والاجتماعيـة.

والاستعارة تعني عند الكثير من الناس نشاط خيالي مرتبط بالشعر والزخرف الأسلوبي والبلاغي، وهي في نظرهم تتعلق بالاستعمالات اللغوية غير العادية، وعليه فبالإمكان الاستغناء عنها، لكن الشيء الذي غاب عن أذهانهم هو أن الاستعارة حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومي،ة ومرتبطة بسلوكياتنا وتصرفاتنا، وليست مقتصرة على اللغة فقط، بل تمتد إلى تصوراتنا وإدراكنا للأشياء التي تحيط بنا[٢].

---

(٢) ينظرجورج لايكوف ومارك جونسون، *الاستعارات التي نحيا بها*، ترجمة: عبد المجيد جحفة ، ط١، دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء ـ المغرب ١٩٩٦، ص٢١.

عند الاكتشافات الكبرى تصبح صورة ما بداية عالم، بداية كون تخيله الشاعر في تأمله الشارد. فالإنسان يمتلك مقدرة نفسانية عظيمة تتجلى في إنتاجية التخيل ، وهكذا فإننا من وجهة نظر الظاهراتية نحاول أن نعيش، وثبات هذا التخيل من جديد، حيث يتم ابتلاع العالم الواقعي بالعالم التخيلي. (٣)

لقد خرجت الرواية من نمطية التعبير المباشر والتصوير الفوتوغرافي والميكانيكي للأحداث، إلى أسلوب مغاير تماماً، يعوِّل بالدرجة الأولى على الصورة والاستعارة والرمز لاستقصاء متاهات المجهول، والبحث عن الذات في شتّى مواقف السلوك الإنساني.

إن مقاربة بين النمط الأسلوبي الذي كتب به روائيو فترة ما قبل الحداثة، والنمط الأسلوبي المعاصر، تكشف لنا الاختلاف الشاسع بين الاستعمالين للصورة، حيث يعول كتّاب فترة الحداثة على التكيف في التشبيهات بدل الاستعارة في تصوير وقائع الأحداث التي يحيد عنها للغوص في متاهات الأحلام الشاردة، كما في روايات إبراهيم الكوني، أو النمط الشعري عند أحلام مستغانمي على سبيل المثال.

---

(٣) ينظر جورج لايكوف ومارك جونسون، ***الاستعارات التي نحيا بها***، ترجمة: عبد المجيد جحفة ، ط١، دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء ـ المغرب ١٩٩٦، ص٢١.

**إن عبارات مثل:**

**"تدفقت الشمس[٤]، و"في تلك الأثناء يتسلل إليه مع الظلمات بعد أن يكون كل شيء في الصحراء قد همد ومات. لا يبقى في عمق الليل إلا الجن، يسعون في العراء ويهمهمون بالمحاورات الخفية. يزحف المهري المسكين، ويدس رأسه في لحاف صديقه النائم... صديقه الذي يعاني الأرق، ويحاول أن يختطف إغفاءة قبل أن يضرب الفجر الأفق بالنور [٥].**

كلها عبارات شعرية بعيدة كل البعد عن الدرجة الصفر، التي تحولت من نمطها السردي المتموقع في المطابقة إلى لغة شاعرية بفضل التعبير الاستعاري المكثف لتصل إلى أقصى حدود الإيحاء.

**رواية التبر:**

يطرح الكاتب قضية أزمة الوجود في مجتمع تحكمه أعراف وتقاليد تحد من تحقيق هذا الوجود، بل وتضع في طريقه العوائق والحواجز. والبطل **أخيد** في كل هذا يريد أن يجتاز هذا العقبات في صحراء ممتدة امتداد السنين، يتغلق بمهري أبلق من سلالة انقرضت منذ زمن أهداه إليه زعيم أهقار، فيتيه في

(٤) ينظر: غاستون باشلار ، ***شاعرية أحلام اليقظة*** ، ترجمة جورج سعد ،ط٢، المؤسسة الجامعية للنشر ، بيروت،١٩٩٣، ص: ٥١ .

(٥) ينظر : المصدر السابق.

الصحراء؛ بحثًا عن دواء يشفي أبلقه من داء الجرب الذي أصابه في إحدى مغامرات التزاوج بناقة يبدو أنها كانت مريضة بهذا الداء الذي يحول الإبل إلى كائنات ممسوخة؛ فتعزل عن القطيع وتبقى وحيدة في الصحراء، ولطالما عبر النابغة عن ذلك النفي والعزلة قائلا:

**فلا تتركني بالوعيد كأنني إلى الناس مطلي به القار أجرب**

لكن أخيداً لم يترك أبلقه وحيدا في العراء. وفي سبيل أن يشفى؛ يقدم جميع التضحيات الممكنة والمستحيلة، فتطأ قدماه أماكن لا يسكنها سوى الجن، في صحراء تحمل ألف سرٍّ وسر، خبايا لا يدركها بشر ولا يتصورها عاقل، وهو يركض وراء البحث عن النبتة السحرية، نبتة "**آسيار** "التي قيل أنها تشفي من الجرب، لكن المهري سيصاب بالجنون، إنها معادلة ظالمة، ثمن باهض من أجل استعادة الجمال، نعم تلكم هي المعادلة القاتلة، عشبة "**آسيار** "اللعينة الجمال مقابل الجنون، فما حاجة أخيد بمهري جميل مجنون، ألا يوجد حلٌّ آخر؟

في سبيل كل هذا يصل **أخيد** مع مهريه إلى عتبات الجنون، ويعيشان عالم البرزخ عن طريق الأحلام الشاردة وأحلام اليقظة، فيمتزج الواقع باللاواقع والوعي باللاوعي، لقد ضحى **أخيد** بكل ما يملك من أجل الظفر بالاثنين معا؛ جمال المهري، وسلامة عقله، فيلجأ إلى صنم مغمور في الفيافي والفلوات يصلي له، ويدعوه بكل ما يعرف من التعويذات، مقدمًا له النذور؛ نذوراً لا يستطيع أن يفي بها، "**إن النبل هو الحرية، هو الخلاص لرفيق عرفه في الفناء، وعبر به**

**ملكوت الصحراء طوال هذه السنوات، والنبل هو الذي يحتم عليه أن يضحي بالوهق واللعبة والوهم، ويختار الأبلق ليواصل معه الرحلة في ملكوت الخلاء**(٦).

لذلك رأيت أن أقدم مقاربة ظاهرتية لهذه الرواية؛ لأنها تطرح مسألة الوجود كنسيج من الواقع والإمكان، والغاية هي أن الإنسان يجد ذاته وسط الوجود، إنها جملة من المسائل التي طرحها الفكر الإنسان عبر العصور ولا يزال يطرحا ويثيرها بإلحاح. (٧)

## التكثيف الاستعاري والوعي بالذات:

إن التكثيف الاستعاري هنا هو لون من المعرفة التي تتيح للمرء أن يعي ذاته، وأن يعرف نفسه بنفسه، وليس لعبارة سقراط أعرف نفسك بنفسك إلا معنى وعي الذات ومعرفة أسرارها وخباياها. إن البطل في هذه الرواية يتوغل في أعماق المجهول عبر متتالية من الاستعارات، محاولاً استكشاف ذاته ومدى قدرتها على الصبر والتحمل في صحراء التيه والضياع والظمأ، صحراء ممتدة مكشوفة، لكنها تحمل كل أسرار التحدي. في هذا الموقف يمتحن أخيد قوة تحمله للألم، يمتحن رجولته، وذلك لمّا قرر أن يهجر مهريه الأبلق إلى الأبد قائلاً:

---

(٦) إبراهيم الكوني، رواية التبر، ط٣، دار التنوير، لبنان، ١٩٩٢، ص:٤،١٤.

(٧) السابق، ص:٢٦.

**"والآن لما سمع عواء الفجيعة انشطر قلبه إلى شطرين، وحاول أن يخنق الشرارة في قلبه...شرارة الألم، ولكن هيهات إذ فاض قلبه بعد قليل بالنار.**[٨]

إن عبارات :

**ـ عواء الفجيعة / يخنق الشرارة في قلبه / فاض قلبه بالنار.**

متتالية من الاستعارات، صوّرت انشطار الذات بين رغبتين؛ كلتيهما عذاب وألم وفجيعة، بين الرغبة في امتلاك الأبلق، وهو مرهون، فيخرج عن تقاليد القبيلة وقانون الصحراء فيلحقه العار، وبين التخلي عن الأبلق والهرب إلى الفيافي والقفار. إن هذا التكثيف على مستوى الاستعارة المسترسلة، زاد من شاعرية الموقف الخطابي وهو يصور الذات في أقصى حدود طاقتها الشعورية.

تصور رواية التبر ثنائية عجيبة بين الخطيئة ببعدها الصوفي والحرية في بعدها النفسي، فالصحراء المترامية الأطراف في بعدها الجغرافي، وإن كانت فضاء واسعاً، إلا أنها قيّدت حرية **أوخيد**، بل كبّلتها بارتهان قلبه بسبب انجذابه للمرأة واستسلامه لإغراء التبر، ولم يسلم أبلقه من هذه الخطيئة التي دفع ثمنها غاليا. يقول أوخيد في وصف معاناة الأبلق": **لو رأته أنثاه بهذا الحال لأنكرته إلى الأبد. تفعل فعلتها، ثم تنكر وتقول لا أنت مني ولا أنا منك. كما يفعل الشيطان الرجيم مع البشر تماما. لعنهما الله معا :الشيطان والإناث. بل من هي الأنثى إن لم تكن**

---

(٨) التبر ، ص: ١١٢.

**شيطانا رجيما؟**[٩]. لكن **أوخيد** يتمسك بمهريه الأبلق ويتخلى عن القبيلة والزوجة والأولاد، بل وعن التبر، بقتله لعاشق زوجته.

إن تخلي **أوخيد** على كل هذا سببه الرغبة الشديدة في تحقيق وجوده عن طريق امتلاك حريته بالتضحية بنفسه في نهاية مأساوية.

إن رحلة العذاب التي مر بها أوخيد مع الأبلق ومغامراته في الصحراء؛ بحثاً عن دواء يشفي مهريه من داء الجرب الذي أكل جلده ومزق لحمه، هي تحدّ لقانون الصحراء، وإثبات للرغبة في الوجود، والوفاء بعهد الصداقة لحيوان، كل هذا يعد مفارقة عجيبة، تنأى بمعاني الحب والإخلاص والصبر والتحمل من المعاني الحسية إلى المعاني الصوفية، غير مبال في ذلك بوصية الشيخ موسى": **لا تودع قلبك في مكان غير السماء**[١٠] . لقد أودع أوخيد قلبه لدى صديق لدى الأبلق؛ فلحقته الأذية أذية الإنسان[١١]. وفي غمرة كل تلك الأحداث المليئة بالأسرار والمفاجآت، يتدخل التعبير الاستعاري؛ ليوقظ ألف صورة وصورة نائمة في عمق الذات.

---

(٩) ينظر إبراهيم أحمد ، *إشكالية الوجود والتقنية عند مارتن هيدجر* ، ط١، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٦ ، ص: ٨٤.

(١٠) التبر، ص:١١١.

(١١) السابق، ص:١٥٧.

**السيميوز واستمرارية العلامة:**

إن العالم الذي تنظر إليه الذات هو عالم واحد، وهو موجود بالنسبة إليها، غير أنه ليس موجودا في الحاضر فقط، بل إنه ممتد في الوقت ذاته، وصائر إلى مستقبل مفتوح آت. (١٢)

فالعلامة قد تختفي وتموت موتاً عرضيًا لتظهر من جديد(١٣). إن السميوز مجسد في مشهد من مشاهد رواية التبر، حيث يصور السارد إقبال أخيد على صنم ليتبرك به عله يشفي أبلقه وينقذه من الموت. في الزمن القديم لم يظنوا أنه صنم، بل ضريحاً لولي شهد بداية الفتوحات، وقيل أنه ضريح لأحد الصحابة مات عطشاً في الصحراء في زمن الجهاد(١٤)، ولكن العراف الزنجي الذي جاء من **كانو** هو أول من حطم الأسطورة، وقرأ الرموز المحفورة على قاعدة الصنم، ولم يقدر أحد على معرفة فك الشيفرة بعد موت العراف الذي رفض أن يبوح بالسر المحفور عند قدمي الإله(١٥).

---

(١٢) السابق، ص:١٥٧.

(١٣) السابق، ص:١٥٨.

(١٤) نادية بونفقة ، *هورسل نظرية الرد الفينومينولوجي* ، ط٢ ، ديوان المطبوعات الجزائرية ، الجزائر، ٢٠١١، ص: ١٧٢.

(١٥) سعيد بنكراد ، *السيميائيات والتأويل* ، ط١، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، الدار البيضاء ، ٢٠٠٥، ص: ٢٧.

إن التقرّب لهذا الصنم يمثل علامة ذات صبغة ثقافية مرتبطة بالمعتقدات القديمة اختفت وماتت لكن موتها هذا حسب ( بورس) هو موت عرضي، إذ بمجرد وقوف أخيد يائساً أمام الصنم؛ رجعت العلامة إلى الحياة لتتحقق الديمومة. يصف السارد الصنم ملامحه خفية تنطق بعبادات آلاف السنين . الأحجار التي تعوّدت أن تتلقى التوسلات أمداً طويلا. تكتسب هذه الملامح فقط خليطاً من اللين والقساوة، الرحمة والانتقام، الحكمة والكبرياء ..الصبر ..صبر الخالدين الذين ألفوا غدر الزمان ووحشة الوجود. العين اليمنى أكلتها رياح القبلي المحملة بالحصى والغبار. رياح آلاف السنين،أكلت العين وجزءًا من الوجه. أما العين اليسرى، فما زالت تنطق بتاريخ الصحراء الحزين، تتجه صوب الجبل الشمالي، تنظر إلى أعلى، إلى القمة الملفوفة بعامة خفيفة زرقاء. حول الوثن انتشرت عظام قديمة، تفتت بعضها، وظلت أطراف أخرى سالمة..أطراف النذور القديمة.

فالعلامة هنا تبدو وكأنها ميتة، لكن تعود مرة أخرى للحياة عبر توسلات أخيد للصنم بأن يشفي أبلقه..."**.يا ولي الصحراء. إله الأولين.أنذر لك جملا سمينا، سليم الجسم والعقل. اشف أبلقي من المرض الخبيث واحمه من جنون آسيار . أنت السميع أنت العليم**[١٦] .

(١٦) التبر، ص:٢٩.

**الاستعارة والأسطورة بين المعقول واللامعقول:**

**تلاحم المكان بالزمان:**

**١- وحشة المكان:**

تجري أحداث الرواية في بيئة صحراوية تمتد من الصحراء الكبرى في ليبيا إلى مالي والنيجر مرورًا بصحراء الجزائر، حيث قبائل الطوارق وقوافل التجارة، هنا للصحراء قانونها الخاص، إنها مختبر الرجولة، وقوة التحمل والصبر على كل شيء الحياة والموت، وأكبر تحدٍّ فيها فقدان الماء"**بدون الماء لن تتحقق أي معجزة في الصحراء. حتى إذا تحققت معجزة؛ فإن انعدام الماء يمحوها ويحولها إلى سراب**"[(١٧)]. هنا أيضا أقدم أوخيد على اكتشاف ذاته وهو يعبر وحيدا مع مهريه الأبلق الفيافي والقفار. يقول السارد في مقطع شاعري:

**نزل ستار العتمة**

**ازدادت الصحراء وحشة وغموضا وامتدادا**

**زغردت الجنيات في جبل الحسناوة.**

**شحنته الزغاريد بالقوة. الزغاريد تشحن الفرسان حتى ولو كانت هدية من حناجر الجنيات.**

---

(١٧) التبر، ص:٢٩.

**أرخى يده اليمنى، وترك رجليه، فحرث الأرض والظلمات.** (١٨)

في تصوير المكان النفسي حيث نداء المجهول، ولنلاحظ هذه الصورة المتحولة إلى رمز ميتافيزيقي في قول أوخيد وهو يصف الصحراء"":**تردد الصدى في القمم المعزولة في الفلاة الأبدية**(١٩) .

**قرعات ميمون والنبتة السحرية:**

هنا امتحان آخر سيقدم عليه أخيد وهو يحاول أن ينقذ مهريه من الهلاك بعدما أصيب بالجرب، مجربا وصية الشيخ الحكيم الذي نصحه بأن شفاء الأبلق أن يأكل من **عشبة آسيار** الأسطورية بمكان في الصحراء يسمى قرعات ميمون، إن آسيار المرادفة للجن والجنون ستمنحه الشفاء لكنها في المقابل تأخذ عقله، وأدرك أخيد أنه مقبل على تحدٍّ عظيم، كيف لا وهو الذي سيمر من بوابة الجن، والجن وحده الذي يملك مفتاح الشفاء، وأدرك أيضا أنه أمام معادلة خطيرة الشفاء مقابل الجنون، وفي لحظة تذكّر وصية أمه عندما كان لا يزال طفلا يتهيأ لرعي الجديان في الوديان":**إياك من آسيار في قرعات ميمون"**(٢٠) .

وهنا يجد نفسه محاطاً بألف وسؤال وحيرة تبعث على التردد والخوف من

---

(١٨) السابق، ص:٣٠.

(١٩) السابق، ص:٤٤.

(٢٠) التبر، ص:٤١.

المجهول، هنا تلتصق الاستعارة بالموقف الأسطوري لتصنع عالم اللامعقول في شكله الميتافيزيقي، الذي بدأ بحلم رأى فيه أخيدٌ أبلقَه يغرق في الوادي، فيجرفه السيل المباغت، ويبتلعه في لحظات، في هذا المشهد يصف أخيد لون مياه الوادي قائلاً: "**ثم رأى لدهشته الماء الداكن يتحول إلى رجال شياطين يشدون مهريه من ذيله إلى أسفل عازمين أن يرموا به في هاوية ظلماء**"[٢١].

وبفعل الاستعارة يتحول المكان إلى وحش ينهش ويمزق، يقول السارد ": "**صعد الأبلق الوهاد، نزل الروابي، عبر السهول، اخترق الأودية، أكلت الأشجار الأودية، أكلت الأشجار مداسه الجلدي، سلخت قدميه وساقيه، نهشت الأشجار البرية فخذيه، مزقت ثيابه**[٢٢].

هكذا وجد أخيد نفسه تائهاً مع أبلقه الذي أصابه الجرب، يتيهان معاً في صحراء السراب بلا عون، فيستبد بهما القلق، ويتشبثان بأي خيط يقودهما إلى النجاة؛ الخيط الوحيد الذي أوصلهما إلى عالم آخر؛ عالم الجن؛ مكان لا تطأه رجل بشر، حتى الرعاة يخشون على إبلهم من النبتة السحرية التي تحولها إلى كائنات ممسوخة ومجنونة.يقتحم أخيد المكان الأسطوري محاولاً إدراك وجوده في عالم غريب عجيب محفوف بالمخاطر والمهالك. فالوجود الإنساني - كما يرى (هيدجر) - هو الذي يتدارك أو يتعقل وجوده في العالم، ويكون مرفقًا بالوعي،

---

(٢١) السابق، ص:٣٥.

(٢٢) السابق، ص:٢١.

لكن هذا الوعي يحمل الخوف والقلق، فسقوط الإنسان في عالم لم يختره، وهو محاط بأشياء يدخل في سياقها وتحولاتها، وهو محاصر في الآن ذاته بآخرين. [٢٣]

الشعور بالإثم من كونه يحيا حياة يتخللها النقص، ويتجسد لنا القلق الذي يكشف لنا عما يجري في العلم، كما يكشف لنا عن أنه ملقى في العالم دون عون أو نجدة ليدرك مصيره، ويدرك عبث الأشياء والأفعال جميعا. [٢٤]

**٢- الزمان:**

لقد كان أوخيد يقفز عبر الأزمنة اللامتناهية بين الوعي والغياب، ففي تصويره لسقوطه في البئر يتراءى له عالم البرزخ في اللازمن، يقول: " **في السقطة الأولى وجد نفسه في البرزخ بين الوعي والغياب بين الموت والحياة**[٢٥] .

فالزمن الذي تخرج فيه الجن هو قطعة من الظلام قد تمتد فترته أطول من أن يستغرقها عقل بشر "**في تلك الأثناء يتسلل إليه مع الظلمات بعد أن يكون كل شيء قد همد ومات.ولا يبقى في عمق الليل إلا الجن، يسعون في العراء ويهمهمون بالمحاورات الخفية**[٢٦]. وفي الصحراء يصبح الصمت والسكون نوعاً

---

(٢٣) السابق، ص:٣٠.

(٢٤) السابق، ص:٤٠.

(٢٥) إبراهيم أحمد، *إشكالية الوجود والتقنية عند مارتن هيدجر* ، ص::٨٤.

(٢٦) السابق، ص٨٦.

من الفلسفة، "**تكاثفت الظلمات. عم السكون..سكون لا يخدشه إلا اجترار الأبلق وهو يمضغ النبتة المسحورة**"(٢٧). فبفضل الاستعارة استطاع الكاتب أن يصور الزمن في جميع أشكاله المعقّدة في مواقف مختلفة كتصوير نشوة الفرح والغبطة، والشعور بإعجاب أوخيد بمهريه وهو في وسط الحفل الذي أقيم خصيصا لمشاهدة المهارى في رقصها يقول: "**عاش أوخيد في هذه المسافة القصيرة، الفاصلة بين العراء الممتد غربا حتى حلقة الغناء في الوسط دهرا من السعادة .. أحس أنه كان يطير في الفضاء بجناحين، وقلبه يكاد ينفجر بالسحر والشجن والفرح الخفي**"(٢٨).

**تلاحم المكان بالزمان:**

"**فوق قرعات ميمون تدلت سحب بنفسجية كثيفة تلاحمت على رؤوس الجبال المتباعدة في الخلاء الأبدي الممتد. كل جبل يوم وحده في العراء، ويصطف في الطابور الذي يخرق الصحراء إلى شطرين.**"(٢٩)

**لا تودع قلبك في مكان غير السماء**

إن الإنسان مهدد في وجوده في كل لحظة من لحظات الزمن، وأخطر ما يلغي الوجود وينهي كينونته، التعلق العاطفي بمن يملك الفؤاد والوجدان،

---

(٢٧) التبر، ص:٤٩.

(٢٨) السابق، ص:٢٦.

(٢٩) السابق، ص:٣٤.

ويسبي العقول والتفكير؛ فتتقلص دائرة الحرية، وتتشكل أمام الذات العوائق.إن الموقف الذي وجد "أخيد "نفسه متورطاً فيه بلا مبررات ولا اعتبارات، لقد أودع قلبه في مكان غير السماء مرتين؛ مرة بتعلقه بأبلقه، ومرة بعشقه للحسناء التي قدمت من تمبوكتو. ففي البداية كان شغفه بمهريه الأبلق الذي ملأ عليه الدنيا فلم يكن يرى غيره، ألم يعشق الأعشى ناقته ويغنى بجمالها؟ ليست علاقة أخيد بالأبلق كعلاقة الأعشى والنابغة أو أياً كان بمن يصاحب الإبل في الفيافي والفلوات، إنها علاقة من نوع خاص؛ علاقة مربوطة بكيان وجودي، الأبلق سلالة من أجود سلالات الإبل، إنه تفرد، مهري لا مثيل له، هكذا صاح الشيخ الحكيم": ما هذا يارب؟ كيف لم تقولوا لي إن ضيفنا النبيل يملك مهريا بهذا الكمال؟ مهريٌ أبلقٌ رشيقٌ مثل الغزال، هذه سلالة انقرضت في الصحراء منذ مئة عام. فمن أين حصلت عليه بالله؟ قال أخيد من زعيم أهجار هدية منه عندما بلغت سن الرشد[٣٠]. نعم بسبب كل هذا تعذب أخيد، وتعذب مهريه، تعذبا معاً، وتاهاً معاً، لقد نسي أخيد وصية الشيخ الحكيم **لا تودع قلبك في مكان غير السماء**.التعلق الثاني بالحسناء القادمة من "آير "رآها أخيد؛ لأنها كانت مميزة وفريدة بين الحسنوات تماما مثل أبلقه الذي كان متفردا ومميزا بين باقي المهارى، هذه الحسناء التي تعرف إليها في ليلة قمرية؛ فسحرته

(٣٠) التبر، ص:١٠.

بابتسامتها في الضوء الباهت متتبعا خيال قامتها الهيفاء وهي تنتقل بين النساء، فملكت فؤاده، وخاصة بعد ما سمعها تغني بصوت قوي "الجاذبية. الجاذبية. آه جاذبية الأنثى. إنها ذلك الجانب الخفي في المرأة. إنها واضحة وبسيطة مثل الصحراء، ولكن ليس ثمة شيء يفوقها غموضاً وخفاء. إنها كهمهمات الجن في جبل الحسناوة تسمعها ولكنك لا تستطيع أن تميز الكلمات. تسمع النطق يغيب عنك المعنى. هذه هي الجاذبية. لا أحد يعرف ما هي، ولكنها تجذب"(٣١). نعم نسي أخيد حكمة الشيخ **لا تودع قلبك في مكان غير السماء**.لم يكن أخيد حينها يعي ما كانت تعنيه تلك الكلمات، كأنها كلمات صماء بلا لون ولا رائحة، كيف لم يعبأ بها وقد كان بمقدوره تفادي العذاب، كيف غابت عنه كلمات تحذر من غدر الخائنين الزمان والإنسان(٣٢).

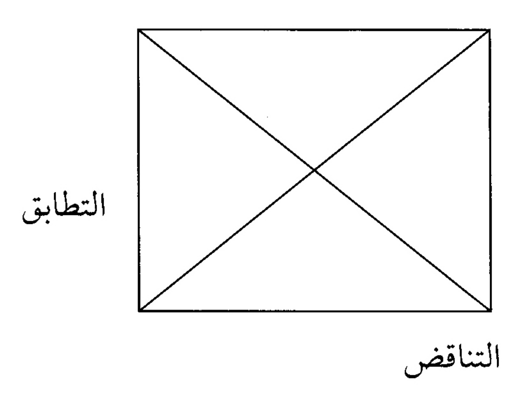
يمكننا أن نتصور هذا الموقف مع أرسطو في علاقة رباعية تتمثل في الشكل الآتي:

---

(٣١) السابق، ص:١٠.

(٣٢) السابق، ص:٣٣.

أخيد تضاد الحسناء



لتطابق

التطابق

التناقض

الأبلق تحت تضاد الناقة

يمثل هذا المربع المنطقي التقابلات الناتجة عن علاقتين ثنائيتين هما:

١ - أخيد والمهري الأبلق، ويشكلان علاقة التداخل والتطابق.

٢- المرأة الحسناء مع الناقة التي نقلت العدوى إلى الأبلق أيضا في علاقة تداخل وتطابق.

٣- ثم علاقتي التضاد وتحت التضاد.

٤ - ثم علاقة التناقض.

يقول أخيد، وهو يعاتب مهريه، قائلاً: "هذه نتيجة طيشك. ماذا كسبت الآن من مغامراتك؟ ألم تسمع كلام الشيخ موسى؟ الأنثى أكبر مصيدة للذكر، سيدنا آدم أغوته امرأته؛ فلعنه الله، وطرده من الجنة، ولولا تلك المرأة الجهنمية لمكثنا هناك ننعم بالنعيم ونسرح في الفردوس. لفي الحفر دائما تختفي الأفاعي والعقارب، تلدغ كل مستهتر يحشو عضواً من أعضائه هناك. فماذا فعلت بك ناقتك الناعمة؟ هي أيضاً أفعى ناعمة، ولكن تلدغ، العدوى هي الثمن، فتحمل الآن واصبر(٣٣).

**الحوار بين إثبا ت الذات واستسلام الأنا:**

لم يكن أخيد يدري أن مصيره سيربط بمصير مهريه، وسيكتب لهما التيه في صحراء لم يبق له فيها سوى اللغة التي سيتحاور بواسطتها ويتواصل مع مهريه وإن كان حيوانا، لغة تبدو وكأن المهري يفهمها ويعي ما يختلج في نفس صاحبه، فالحوار كما يرى(هيدجر) (٣٤)، هو الكلام الذي يتم فيه التعبير باشتراك الغير. فبالحوار نكون واحدا مرتبطين في تركيباتنا الأساسية، أنا ما أقول، ونحن ما تعبر به كلماتنا، ذلك عندما يكون الحوار وحده شكلاً من أشكال إثبات الذات عند أخيد في صحراء لاتسعه إلا مع مهريه، فيصبحا معاً كائناً واحدًا بعد ذوبان الأنا

---

(٣٣) التبر، ص:٢١.

(٣٤) إبراهيم أحمد، <u>إشكالية الوجود والتقنية عند هيجر</u>، ص: ٨٧.

بفعل الحوار الذي دمج أخيد بمهريه في معطى نفسي مرتبط بالوعي. لنتأمل هذا المقطع من الحوار الذي أجراه أخيد مع مهريه الأبلق "عاد أخيد من رحلته فوجد المهري مهموما.داعبه. ومسد على جلده الملتئم، ولكن عينيه ظلتا تفيضان بالدمع. اختلى به في المراعي الجنوبية، وأخرج من الجراب شعيرًا وطرحه بين راحتيه، ولكن الأبلق أشاح بوجه، لاحقه بالطعام، ولكن الحيوان أصرّ على موقفه، قال أخيد، وهو يرجع السعير إلى الجراب أعرف سبب جفائك أنت غاضب لأني تخليت عنك، سبق وغن اتفقنا، الآن ضَمِنّاَ عودة اللون، الآن ستعود أبلقاً كما كنت، ألا يسرك أن ترى نفسك أبلقاً، جميلاً، نادراً؟ اغرورقت عينا الأبلق بالدموع، فاحتضنه أخيد، مكثا طويلا متعانقين في المدى الأبدي قبل أن يتكاثف المساء[٣٥]. إن هذا الحوار كان أحادي الجانب، إلا أن أخيد هو الذي كان يقول وكلاهما ما عبرت به كلماتهما.

**التصوير المأسوي لنهاية أخيد من خلال التعبير الاستعاري:**

تنتهي الرواية بمعادلة معقدة تتم فيها التصفية الجسدية أُخيد ومهريه الأبلق بطريقة مأساوية، لكن الروح تسمو وتعلو وتحيا من جديد عندما تتجاوز عتبة الحرية المقيدة إلى الحرية المطلقة، وكان للتعبير الاستعاري دور شاخص في تصوير الانفعال المأسوي عبر الصورة المسترسلة في المقطع الشاعري الآتي:

---

(٣٥) التبر، ص:٥٩.

"طار السيف في الفضاء، واغتسل بماء السماء..بأشعة الشمس القاسية، ونزل على الرقبة.انشطرت الظلمة بالقبس المفاجئ. ضِرب بيت الظلمات بالزلزال. انهار الجدار الفظيع بضربة سيف النور، فتبدى الكائن الخفي. ولكن..بعد فوات الأوان؛ لأنه لن يستطيع الآن أبدًا أن يحدّث أحدًا بما رأى"[٣٦].

(٣٦) التبر، ص: ١٦٠.

## الخاتمــــة

إن الأنماط الأسلوبية في الروايات المعاصرة التي كتبت ما بعد الحداثة، ارتكزت بشكل مكثف على التعبير الاستعاري في بناء الصورة في الخطاب السردي المعاصر، حيث تحولت اللغة من شكلها السردي الواقع غالباً في المطابقة، إلى لغة جديدة تميل إلى الإيحائية، وتلتصق بالشاعرية، حتى لكأنها جنس جديد يجمع بين الخطاب الشعري والخطاب السردي عبر الاستعارة، وما تمارسه من تأثير على مستوى المعنى والدلالة.